



EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

El emperador salsa cátsup y el cine experimental de Terayama Shūji

Tesis presentada por:

SALVADOR EDUARDO VELASCO RÍOS

Para optar por el grado de:

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

Directora de tesis:

DRA. SATOMI MIURA

Ciudad de México, 2022

Agradecimientos

Al esfuerzo de mi madre.

A la memoria de mi padre.

Al CONACYT

Al CEAA y El Colegio de México.

A la Dra. Miura.

A mis 先生。

A mis colegas.

Sobre la transliteración del japonés.

Para traducir y escribir palabras japonesas hemos seguido los lineamientos establecidos por el sistema Hepburn modificado. Se usa este sistema incluso para los nombres geográficos, con excepción de Tōkyō que aparecerá persistentemente como Tokio; Ōsaka que aparecerá persistentemente como Osaka; y Kyōto que aparecerá persistentemente como Kioto.

Sobre los nombres japoneses.

Hemos decidido presentar los nombres japoneses según su orden original en idioma japonés, donde primero se escribe el apellido y después el nombre.

Sobre los títulos originales de las obras.

Los títulos originales de las obras aparecerán en su idioma original la primera vez que aparezcan en el texto. Si el título es en japonés se usará el sistema de transliteración Hepburn modificado

Resumen

En esta tesis se contextualiza históricamente el primer largometraje de Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup* (1970), para después analizar formalmente las características que emparentan a la película con el cine experimental. Primero se examina históricamente el desarrollo biográfico y multi artístico del director, previo a su trabajo como realizador cinematográfico. En este análisis se estresan las características experimentales que marcaron la obra temprana del autor, y específicamente aquellas que se reflejarán en la película objeto de nuestro estudio. Posteriormente se examina el desarrollo de la corriente cinematográfica que favoreció a la evolución del cine experimental en Japón durante la década de los 60, la nueva ola del cine japonés; misma en la que Terayama se involucra con su primer largometraje. Una vez sentados los factores industriales en que se desarrolló *El emperador salsa cátsup*, concluiremos con un análisis de los elementos formales experimentales que ostenta la obra. Desde una perspectiva descriptiva detallaremos sus motivos narrativos experimentales y sus orígenes. Y de la misma manera detallaremos las técnicas de producción, cinematográficas, mediales y de edición con las que experimenta Terayama en su película.

Palabras clave: Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*, nueva ola del cine japonés, cine experimental.

Abstract

This dissertation contextualizes historically the first feature film by Terayama Shūji, *Emperor Tomato Ketchup* (1970), and formally analyzes the characteristics that give the film the label of experimental cinema. First, we examine historically the biography and the multi artistic development of the director, before making films. In this analysis, we highlight the experimental features that characterize the early oeuvre of the author, with an emphasis on those characteristics that also appear at the film we are studying. Afterwards, we examine the development of the film movement that favored the advancement of experimental cinema in Japan during the 1960s, the Japanese New Wave; Terayama got involved with the movement and they allowed him to make his first feature film. Once this information is set, we conclude with an analysis of the formal experimental elements present in the film. Through a descriptive perspective we detail *Emperor Tomato Ketchup*'s experimental narrative motives and their origins. Also, we will detail the diverse ways in which Terayama experiments with filmmaking and its techniques in this film.

Keywords: Terayama Shūji, Emperor Tomato Ketchup, Japanese New Wave Cinema, experimental cinema.

ÍNDICE GENERAL

El emperador salsa cátsup y el cine experimental de Terayama Shūji

Introducción

A pesar de su relevancia cultural en el desarrollo de las artes en Japón y el mundo, la figura de Terayama Shūji aún no ha despertado el furor que se merecería, ni en la academia de habla hispana, ni en la cultura popular. Hasta el día de hoy, no es fácil encontrar textos que detallen los diversos aspectos de su obra, ni textos que ofrezcan información biográfica oportuna, ni textos que hablen sobre la experimentalidad de su obra; y más aún, es casi impensable encontrar textos originales de Terayama traducidos al español. En lengua inglesa sí hay textos académicos con información relevante sobre Terayama (un par de libros seminales, de donde se desprenden unos pocos artículos y tesis de posgrado) que tratan algunos temas de interés, pero que no alcanzan a capturar el espectro completo de la complejidad y relevancia de la obra del artista, quien en su momento fue uno de los artistas japoneses más apreciados en el extranjero, sobre todo por su labor en el mundo del teatro.

Una de las facetas que ha pasado más desapercibida de la variopinta obra de Terayama es la cinematográfica. Y este asunto no solamente atañe a la literatura académica. Hoy en día, las películas de Terayama son de muy difícil acceso en occidente, incluso para los públicos de habla inglesa (que suelen ser los más privilegiados por la distribución cinematográfica). No hay ediciones disponibles en formatos caseros, los servicios de *streaming* (latinoamericanos al menos) no las incluyen en sus catálogos, y es muy extraño que los circuitos de cinematecas o festivales de cine exhiban sus producciones en la pantalla grande. Mientras tanto, en Japón el arte de Terayama sigue dando frutos aún casi 40 años después de la muerte del artista. Por mencionar algunos ejemplos, en 2017 se estrenó el documental *Where Is Tomorrow, Terayama Shūji* (*Ashita wa docchi da, Terayama Shūji*), y también se adaptó por primera vez al cine su única novela, *Wilderness Part 1* y *Part 2* (*Ah, Kōya*). Y como era de esperarse, ambas producciones tuvieron su estreno limitado en Japón y no se han distribuido en el resto del mundo.

Ante el vacío epistemológico que rodea a la obra cinematográfica del autor en occidente, nace la imperiosa necesidad de revalorar sus productos audiovisuales a través del estudio de las características formales de sus peculiares producciones. Y aunque un análisis holístico de su filmografía se antoja como idóneo para solventar tal carencia, es una labor que excedería por mucho las dimensiones y capacidad de esta tesis. Por lo tanto, hemos decidido focalizar el estudio en su primer largometraje experimental, *El emperador salsa cátsup* (*Tomato Kechappu Kōtei*, 1970). Consideramos que el estudio de este primer largometraje es idóneo para empezar a arrojar luz sobre la propuesta cinematográfica de vanguardia, que desarrolla Terayama durante la década de los setenta y hasta su muerte a principios de los ochenta. Este estudio ayudará a entender de mejor manera el contexto en el que nace la obra cinematográfica del autor, y a través de su estudio formal podremos identificar algunas estrategias narrativas y desglosar las técnicas experimentales que Terayama empleó en su producción.

Derivado de lo anterior, la hipótesis perseguida establece que, *El emperador salsa cátsup* es una película compuesta por elementos experimentales provenientes tanto de la obra artística temprana de Terayama (cinematográfica y no cinematográfica), como de los desarrollos del cine experimental durante la década de los sesenta en Japón. Y el objetivo principal, será identificar y evidenciar esas características experimentales específicas en el filme, a la luz del contexto del desarrollo de la extensa obra de Terayama, del cine, y las artes de vanguardia durante la posguerra extendida.

Kiejziewicz identifica que el cine vanguardista japonés se desarrolla durante la posguerra por la combinación entre el impacto que tuvieron en las artes nacionales los maestros del cine vanguardista occidental, y la particular búsqueda de significado en la que entró la sociedad japonesa en este periodo. Sobre todo, podemos identificar el inicio del periodo de desarrollo acelerado del cine vanguardista en Japón alrededor del año 1960, como uno de los resultados colaterales artísticos de los acontecimientos sociopolíticos alrededor del primer refrendo del Tratado de Cooperación Mutua y Seguridad entre Japón y Estados Unidos (ANPO). De acuerdo con lo anterior podemos decir que, aunque fue importante la importación de ideas y técnicas de cine de vanguardia de occidente, en cuanto estas tocaron suelo japonés, la experimentación cinematográfica tomó un rumbo propio al

entrar en contacto con la cultura japonesa. "Aunque las técnicas, objetivos, y estética tengan rasgos de la experimentación audiovisual occidental, los autores japoneses estaban profundamente influenciados por la historia de su país – esto los hacía poner un énfasis propio en diferentes áreas temáticas" (Kiejziewicz 2020, 59). Sería pertinente pues preguntarnos ¿cuáles son estas técnicas, áreas temáticas y estética que decide explorar a Terayama con su cine experimental?

Tras las protestas en 1960 alrededor del tratado del ANPO que sacudió a la sociedad japonesa, varios artistas y colectivos se comprometieron con la exploración y el desarrollo de la técnica y el medio cinematográficos, impulsando al arte audiovisual a terrenos de vanguardia insospechados. Así, la experimentación con el medio cinematográfico se integra con fuerza a la experimentación artística que ya estaba en movimiento en Japón desde la posguerra inmediata, e incluso desde la preguerra con las vanguardias tempranas de pintores, poetas, ensayistas y *performers*. Pero fue lo largo de la década de los sesenta que la vanguardia cinematográfica vivió un crecimiento inusitado, que se revolucionó con los desarrollos tecnológicos e industriales de la época. La estética del cine de vanguardia a través de la década "fue cambiando, al encontrarse con fenómenos como el cine de la nueva ola japonesa (*nūberu bāgu*), la transgresión del cuerpo en los filmes eróticos (*pinku eiga*), así como con las novedades tecnológicas que fueron apareciendo" (Kiejziewicz 2020, 15). Baste decir por ahora que, aunque el primer largometraje de Terayama se estrenó en 1970, el primer contacto del artista con la vanguardia cinematográfica será precisamente en 1960; y que incluso antes de eso, él ya formaba parte de la vanguardia artística experimentando con otras artes.

Sería pertinente reparar ahora en aclarar algunos puntos sobre la definición de cine experimental y cine vanguardista; y es que existen varios problemas con estas definiciones. Lo primero es que, es imposible dar una definición cerrada y concluyente de sus significados. La imposibilidad de definir 'cine de vanguardia' y 'cine experimental' surge, porque en los mismos principios de *la vanguardia* y *lo experimental* existe la promesa de metamorfosis y cambio constante. En cuanto pretendemos definir esos términos según sus características formales, estas características ya cambiaron. En este sentido, la vanguardia es un proceso en constante desarrollo, cuya motivación desde su inicio ha sido transgredir

los valores establecidos (del *establishment*) y los valores tradicionales. Entonces es conveniente, intentar entender a la experimentalidad de un producto cultural específico de manera sincrónica y no diacrónica; o como sugiere Kiejziewicz preguntarnos con cada pieza experimental que analicemos: "sí, este producto es vanguardia, pero ¿vanguardia de qué, o con qué está intentando romper?" (Kiejziewicz 2020, 28-29); y a lo anterior se le podría agregar la pregunta de ¿con qué está experimentando? Incluso, muchas veces, diversos artistas de una misma camada vanguardista responden de diferente manera hacia un mismo fenómeno. Un ejemplo claro de esto lo encontramos en las vanguardias que se desarrollan en la posguerra japonesa.

> La misma vanguardia japonesa no era homogénea, por su amplia variedad de posibilidades de acercamiento a los avances tecnológicos, a su forma de comercialización, y a su crítica social o política. Los artistas vanguardistas japoneses abrazaban o rechazaban diversas fuentes de inspiración. Incluso, optaban por no seguir (ni siquiera referir) a los estilos vanguardistas establecidos por generaciones pasadas (Kiejziewicz 2020, 57).

Así pues, a través de las décadas, ha habido una plétora de intentos académicos de definir con precisión a la vanguardia y al arte experimental, pero todos los esfuerzos han sido fútiles por la inconsistencia propia del fenómeno. Por esto, cuando estudiamos al fenómeno experimental en vez de intentar sentar algunas bases generales para comprenderlo, es necesario atender a las particularidades específicas de nuestro objeto de estudio. Cada autor tiene una relación diferente con la vanguardia histórica y sus métodos de experimentación usualmente serán particulares. Por supuesto, este es el caso de la obra extensa de Terayama y también de su cine.

Para intentar determinar de mejor manera las características experimentales presentes en *El emperador salsa cátsup*, es conveniente determinar contextualmente algunas características de la vanguardia cinematográfica de Japón, de la obra artística temprana de Terayama, y detallar algunas cuestiones sociales alrededor del fenómeno vanguardista en Japón que están presentes en la obra del artista. Sólo podemos dar una explicación cabal de las características experimentales de la obra específica de Terayama si sabemos cuáles eran los factores sociales, políticos, culturales y estéticos contra los que

estaba reaccionando, y también si sabemos cuáles eran los desarrollos en la industria cinematográfica que influyeron en que Terayama se convirtiera en un autor de cine experimental. Así pues, la capitulación que proponemos en la presente tesis está diseñada para tales fines.

En el Capítulo 1 estudiaremos algunos pormenores de la vida y obra de Terayama Shūji en relación con la contracultura de la posguerra en Japón. Se hablará sobre la peculiar biografía del autor y cómo su auto-narración biográfica será considerada parte fundamental de su obra experimental. Así mismo, intentaremos rescatar algunas de las características de su obra temprana (previa a su debut como autor cinematográfico) que se verán reflejadas posteriormente en *El emperador salsa cátsup*. En el Capítulo 2, estudiaremos los factores de la industria cinematográfica, que favorecieron al desarrollo del cine de nueva ola, del cine independiente y del cine experimental. En este capítulo se estresarán las características experimentales que se incorporaron al cine de la mano de los jóvenes cineastas de la vanguardia cinematográfica, a la que Terayama se uniría tardíamente. Así mismo, exploraremos algunos aspectos sobre la creación y la importancia del Art Theatre Guild (ATG), compañía en donde Terayama producirá *El emperador salsa cátsup*. Finalmente, en el Capítulo 3 determinaremos cuáles son las características experimentales específicas del filme, a través del análisis de sus componentes industriales y textuales. Por supuesto que este análisis textual se conducirá atendiendo a las consideraciones históricas de su producción, y del contexto sobre la vanguardia reflejadas en capítulos anteriores. La intención final, será reconocer el lugar que ocupa Terayama en la vanguardia cinematográfica y resaltar sus aportaciones al cine experimental en Japón y el mundo con su primer largometraje.

Para cerrar esta introducción, conviene resaltar que, ante la imposibilidad de articular definiciones concretas de las categorías *experimental* y *vanguardia* (por razones que hemos mencionado anteriormente), algunos académicos[1] han optado por usarlas como sinónimos cuando se habla de cine. Sin embargo, conviene pensar al cine experimental como una de las herramientas del cine vanguardista; siendo el primero la vertiente que se dedica específicamente a experimentar con la estética dentro de las diversas

[1] Al Rees por ejemplo.

manifestaciones del cine de vanguardia. Para el satisfactorio desarrollo terminológico de esta tesis, considero importante reconocer al 'cine de vanguardia' como el nombre de "un movimiento histórico" y a el 'cine experimental' como el nombre de "un set de soluciones tecnológicas dentro de vanguardias específicas" (Kiejziewicz 2020, 56). Así pues, cuando me refiera al 'cine de vanguardia de Terayama', me estaré refiriendo al movimiento histórico-artístico con el que se asocia al director; sin embargo, cuando me refiera a el 'cine experimental de Terayama', me estaré refiriendo a las técnicas específicas que ocupa el director que le dan a su obra una estética vanguardista.

Finalmente, sobre la importación del término 'vanguardista' y 'experiemental' en el Japón de la posguerra, identifica Kiejziewicz que durante la posguerra inmediata se usó el término *zen'ei* para referirse a la vanguardia artística que se estaba gestando. Sin embargo, al haber sido importado y usado profundamente por miembros del Partido Comunista Japonés, el término cargaba con connotaciones ideológicas relacionadas con la vanguardia de izquierda. Para vaciarla de su connotación política, hoy en día es muy común que se refiera a la vanguardia de la posguerra simplemente como *abangyarudo* o *abangarudo*. Una práctica común entre los cineastas de vanguardia, a partir de los años setenta, fue cambiar el término *zen'ei* por los de *gendai* (contemporáneo) y *jikken* (experimental) (Kiejziewicz 2020, 56-57). Para el caso de Terayama en específico, para referirse a sus obras cinematográficas experimentales hoy en día, podríamos decir que domina el término *jikken*, como queda establecido en el título que se le dio a la colección de sus filmes experimentales, reeditados en DVD en Japón, y que se comercializa con el título de *El mundo de la imagen experimental de Terayama Shūji* (*Terayama Shūji jikken eizō wārudo*).

Capítulo 1 - ¿Quién es Terayama Shūji?

1.1 Terayama Shūji: el corazón de la contracultura japonesa

Entender los elementos experimentales presentes en *El emperador salsa cátsup* es una tarea que requiere repasar algunos aspectos de la obra artística y de la vida experimental de su director. Por ello, consideramos necesario detenernos primero a trazar un boceto de lo que representa la controversial figura de Terayama Shūji y su diversa obra para las artes experimentales, la vanguardia y para la contracultura japonesa.

Fue en el contexto de la posguerra inmediata que las artes en Japón entraron en un periodo de experimentación acelerada. Aparecieron diversas publicaciones periódicas donde se discutía sobre teoría del arte, y empezaron a operar diversos colectivos donde se exploraban diferentes posibilidades de la técnica artística, renunciando a las formas tradicionales y estancas que imperaban tanto en el arte tradicional, como en el arte *mainstream*. La década de los cincuenta verá el nacimiento de diversos colectivos de experimentación artística como el Taller Experimental (*Jikken Kōbō*)[2], el Grupo VOU[3], el *Sōgetsu Art Center*[4], el Grupo *Ongaku*[5], entre otros. En este ambiente de cambio y renovación de las artes en Japón, podemos afirmar que Terayama logra asentarse en el corazón de la vanguardia contracultural japonesa por varias décadas, desde 1954[6] y hasta su

[2] Fue un colectivo de experimentación artística, formada por artistas de diversas disciplinas. Además del crítico de arte moderno Takiguchi Shūzō, entre sus miembros más destacados estuvo el músico, Takemitsu Tōru, quien posteriormente (durante los sesenta) se integrará como uno de los músicos de cabecera de la generación de cineastas de vanguardia llamada, la Nueva Ola del cine japonés.

[3] Grupo de poesía experimental fundado por Kitasono Katsue, en el que Terayama publicó algunos poemas en 1954.

[4] Foro de experimentación artística fundado por el artista plástico, maestro de ikebana y cineasta Teshigahara Hiroshi. En el foro se presentaron diversos maestros de las artes experimentales de Japón y del mundo; desde músicos como John Cage, hasta cineastas experimentales como, el llamado "padre del videoarte", Nam June Paik. Desde 1959 Terayama montó sus primeros dramas e interpretó sus primeros monólogos en el *Sōgetsu Art Center*.

[5] Grupo de músicos experimentales de la posguerra inmediata en Japón, quienes estuvieron altamente ligados a la fundación de la rama japonesa de Fluxus. Los miembros del grupo fueron Tone Yasunao, Kosugi Takehisa, Shiomi Mieko, Tanno Yumiko, Tojima Mikio y Mizuno Shuko.

[6] Fecha en que se hace famoso en Japón por ganar un concurso nacional de *tanka* (cuyas características exploraremos más adelante en este capítulo).

muerte, en mayo de 1983. Incluso, después de su muerte, el legado vanguardista de Terayama continúa hasta nuestros días a través de la obra de grandes iconoclastas posteriores que se inspiran en su vida y obras; Tsukamoto Shinya, el grupo Dumb Type, o Sono Sion, son algunos ejemplos.

No es ninguna casualidad que la introducción del libro de Sas, sobre el desarrollo de las artes experimentales en Japón, empiece con una anécdota sobre la muerte de Terayama. Y es que, la carrera de Terayama se desarrolla en su totalidad durante el transcurso del auge del arte experimental y contracultural en Japón. El movimiento de arte experimental arranca con la década de los cincuenta, y explota durante la década de los sesenta. La búsqueda de identidad de los jóvenes artistas durante, pero sobre todo hacia el final, de la ocupación norteamericana, desemboca en la experimentación con la técnica de diversas artes; después, esta experimentación se intensifica con la sensación de descontento social generalizada que vivió la sociedad japonesa de cara al refrendo del ANPO en 1960[7]. Japón experimentó una sacudida sociopolítica que impactó simultáneamente a varios sectores de la sociedad, y por supuesto que el arte fue uno de ellos. Tanto la producción como el consumo de arte se volvieron un bastión de rebelión contra el *statu quo*. El arte se convirtió en un espacio de experimentación y reflexión tanto estética, como política y social (Sas 2010, 2). Es importante resaltar, entonces, que no simplemente cambió el rol por parte del artista y su producción, también cambió la demanda del público consumidor, quienes se interesaban en estas nuevas formas de expresión.

Podemos decir que Terayama se asienta en el corazón de la contracultura, porque su arte es uno de los ejemplos más radicales de oposición a la tradición y al *mainstream* cultural que se gestaba en el Japón posterior a la ocupación. En la cultura japonesa, el *mainstream* cultural tiende a ser sólido, muy focalizado y extremadamente efectivo en su proceso de homogeneización y estandarización. Pues, aunque sabemos que la idea de que la sociedad japonesa a lo largo de su historia ha sido muy homogénea en su cultura es un mito, también es cierto que este mito ha servido en muchas coyunturas históricas para apelar desde posiciones de poder a una heterogeneidad característica de la cultura japonesa. En el contexto de la posguerra, con el desarrollo de las telecomunicaciones y los nuevos medios,

---

[7] Sobre estas protestas se ahondará en el capítulo 2.

cierta cultura *mainstream* se logra propagar eficaz y rápidamente; ejemplos de esto los encontramos representados en productos culturales primordiales del Japón de la posguerra como las películas de Ozu y Kurosawa, las películas de los *kaijū*, la música *enka*, la literatura de Kawabata[8], el espíritu moderno de los juegos olímpicos de 1964[9], o las películas de yakuzas protagonizadas por Takakura Ken, a las que Terayama usaría como símbolo paródico en alguna ocasión[10]. En este panorama en donde, además de un fuerte descontento social, existe un mainstream cultural poderoso, es natural que se gestara una contracultura igual de poderosa y radical. "Los *mainstreams* engendran subculturas y contraculturas" (Andrews 2016, 258); y la obra que crea Terayama exuda rebelión y una intención feroz de ruptura con el *statu quo*.

Además de oponerse al *mainstream* cultural de su tiempo, una de las características que permea a la vanguardia cultural del Japón de la posguerra desde sus inicios es el conflicto con la tradición. El teórico y artista plástico, Okamoto Tarō, tras observar por más de diez años el desarrollo de la vanguardia en Francia de la preguerra, vuelve a Japón y en la posguerra inmediata esparce entre los artistas algunas ideas vanguardistas que se reflejan en sus textos tempranos. "Las ideas y concepciones de Okamoto, consideradas los primeros acercamientos para desarrollar la teoría de la vanguardia japonesa, quedaron expresadas en sus numerosas publicaciones" (Kiejziewicz 2020, 60). Algunas de las características que Okamoto predicaba sobre la vanguardia eran la importancia de experimentar con nuevas técnicas, de alimentar la creatividad desde los polos opuestos de un mismo espectro y de aprender de las lecciones que nos dejó la historia antigua. Pero, aunque para el artista plástico era fundamental conocer la historia antigua, recomendaba mantener un ojo crítico hacia ella para poder transgredirla y polemizarla. Por ejemplo, él encontraba en los conceptos de *wabi* y *sabi* de la estética tradicional japonesa una estrecha relación con el nacionalismo japonés, y por eso debían quedar obsoletos en los paradigmas de vanguardia (Kiejziewicz 2020, 60).

---

[8] Premiado con el Nobel de literatura en 1968.

[9] Primeros juegos olímpicos en el continente asiático y los primeros televisados internacionalmente.

[10] En preparación para el performance en las calles de Shinjuku de *Solomon, el aeroplano humano* (*Jinryokuhikōki Soromon*, 1970), actores del grupo de teatro de Terayama cantaban un himno ridiculizando a la figura de Takakura, y a cualquier persona que se les uniera espontáneamente cantando le regalaban un boleto para asistir al performance (Ridgely 2010, 96-97).

La personalidad contracultural de Terayama se refleja en el amplio espectro de su obra artística. Escribió poesía tanka y haiku *anti-establishment* y experimentó con la poesía en verso libre; escribió radio novelas que transgreden los límites entre 'realidad' y 'ficción'; escribió guiones para el cine temprano de nueva ola; escribió una serie de ensayos invitando a los jóvenes a romper el sistema tradicional de familia y a huir de casa; fundó y alcanzó fama internacional con un grupo de teatro *underground* (*angura*[11]) junto a varios jóvenes, y otros artistas de la época; hizo teatro cada vez más experimental en donde involucraba a la audiencia de maneras poco ortodoxas; escribió una novela sobre boxeo; dirigió algunas de las películas experimentales más demenciales que se hayan producido en Japón; y su arte es incendiario y partícipe de la revolución sexual de su época.

Para entender de mejor manera su propuesta artística, es fundamental estresar el carácter intermedial de su obra a través del tiempo, pues a lo largo de su carrera saltó de una forma de expresión artística a otra; por lo que podemos catalogarlo como un multi artista. La intermedialidad es una práctica muy acorde a la vanguardia artística que florece en la posguerra, pues se hace de la transgresión de géneros artísticos un valor de vanguardia estética. A grandes rasgos, podemos definir a las artes intermediales como "discursos sobre la interacción entre diferentes medios, o disciplinas artísticas, que usualmente se consideran separadas y aisladas" (Ross 2020, 19). La intermedialidad fue una práctica muy usual y específica que permeó la contracultura artística japonesa, y que podemos rastrear desde principios de la década de los cincuenta, en obras como las del colectivo, llamado Taller Experimental (*Jikken Kōbō*), que estaba conformado por artistas con diferentes especialidades[12], quienes montaban exposiciones colaborativas de arte cuyo propósito era resaltar las características colectivas e intermediales de las obras presentadas. Este tipo de exposiciones y arte intermedial tuvo un fuerte influjo en la cultura de su época, ya que gozó de aceptación entre los públicos jóvenes. Y aunque son pocas las obras de Terayama en las

[11] *Angura* es un concepto que literalmente significa *underground*, pero que culturalmente refiere a la escena de teatro *underground* y de vanguardia que se gestó en el Japón de los sesenta, y de la que participó Terayama con su grupo propio (Andrews 2016, 264).

[12] Algunos de los miembros del taller experimental fueron: el fotógrafo y pintor Kitadai Shōzō; los pintores Fukushima Hideko y Yamaguchi Katsuhiro; los compositores musicales Satō Keijiro, Suzuki Hiroyoshi, Takemitsu Tōru y Yuasa Jōji; el poeta Akiyama Kuniharu; el iluminador Imai Naoji, y el ingeniero Yamazaki Hideo. Tal variedad de disciplinas juntas exhibe la intención intermedial de su proyecto artístico.

cuales usará a más de un arte a la vez[13], su obra se considerará relativa al intermedia y al transmedia, pues una de las prácticas más consistentes a lo largo de su carrera artística fue cambiar continuamente y con éxito de medio de expresión: de la poesía salta a la radio, de ahí a la novela, después al teatro y al cine, más aún, escribe teoría y ensayos, y hacia el final de su carrera cultiva el performance e incursiona en el mundo de la fotografía.

En este sentido, Kiejziewicz identifica que "una de las principales características de la actividad vanguardista en general es su cualidad para favorecer las intersecciones. Esta habilidad fundamental de conectar diversos modos estéticos, estilos visuales, e incluso géneros permaneció como una de las características principales del cine vanguardista, incluso en Japón" (2020, 27). Tomando de referencia la anterior cita y aplicándola al caso específico de Terayama, podemos decir que la intermedialidad su obra estará presente en estos saltos que hace entre medios, e incluso, forma parte de su proceso creativo. A través de este cambio constante de medios artísticos, también irá transformando obras al cambiar de un medio a otro. Por ello podríamos concluir que Terayama no solamente adaptaba sus obras entre diferentes medios; con cada cambio de medio, el artista modificaba la narración en busca de experimentar con las posibilidades del nuevo medio en el que desarrollaban sus narrativas. Algunos ejemplos los encontramos en su célebre *Tira los libros, sal a las calles* (*Sho o suteyo machi e deyō*), que empezó como un libro/objeto en 1967, se transformó en una obra de teatro en 1968, y finalmente tomó forma de película en 1971. De igual manera sucedió con su narrativa conocida como *Morir en el campo* (*Den'en ni shisu*) que empezó como el guion de un drama televisivo en 1962, se convirtió en una colección de *tanka* en 1965, y finalmente tomó forma de película en 1974. Esa constante metamorfosis a la que sometía a sus motivos artísticos y narrativos era una forma de reinventarlos en diferentes etapas de su desarrollo creativo, y en diferentes momentos históricos.

Al igual que muchas de sus obras que sufren estas metamorfosis a través del tiempo, *El emperador salsa cátsup* tendrá su antecedente principal en una radio novela que escribe

[13] Por ejemplo sus obras de cine expandido, como *Laura* (*Rōra,* 1974) y *Juicio* (*Shinpan,* 1975), en donde combinaba al cine con el performance. Sobre el cine expandido, Malcolm Le Grice identifica que, el término de 'cine expandido' aparece durante los sesenta como un movimiento de artistas comprometidos con romper los moldes del arte tradicional, experimentar con la fusión del medio cinematográfico con otras artes, explorar las posibilidades de las nuevas tecnologías, pero lo más importante, para transgredir los límites de los discursos artísticos existentes. Por otro lado, eran filmes que ponían especial atención a la posición y la condición del espectador como espectador (En Kiejziewicz 2020, 40-41).

y dirige Terayama en 1960 titulada *Cacería de adultos* (*Otonagari*). Ya hablaremos sobre *Cacería de adultos* en el último capítulo, pero valga, por ahora, hacer notar que esta radionovela fue publicada en el contexto del momento más álgido y la derrota de la lucha social contra el ANPO de 1960, y *El emperador salsa cátsup* fue estrenada en 1970, en el contexto de la derrota del movimiento estudiantil del 68 y el refrendo por segunda vez del ANPO en el 70.

Por ahora es relevante mencionar que, la característica camaleónica y cambiante de la producción artística de Terayama no sólo demuestra el genio innato del artista, también es fundamental para comprender el espíritu de su obra. "[E]sta pose de vagabundo – de nunca encadenarse, de rechazar la especialización, y rechazar mantener un trabajo más tiempo de lo que te beneficie a ti mismo- es central para entenderlo y es la razón por la que estudiar una sola faceta de su trabajo suele llevar a interpretaciones pobres" (Ridgely 2010, 7). Los saltos entre medios demuestran que Terayama se mantenía abierto a la transgresión de los géneros artísticos y al cambio constante en general. Y es que esa idea constante de transgredir los límites impuestos es una de las mociones que echan a andar a la contracultura de la posguerra. Así pues, Terayama se revela como un iconoclasta dispuesto a atravesar las líneas impuestas entre las artes, en pro de su producción artística; y además estará dispuesto a desafiar otros tipos de límites sociales impuestos, como la identidad sexual, las fronteras entre la realidad y la ficción, la familia como unidad modelo de la sociedad, entre muchos otros. "Terayama Shūji habría sido un alquimista de haber podido. Se encontraba constantemente metamorfoseándose, transformándose y reinventándose a sí mismo" (Sorgenfrei 2005, 1).

Por todo lo anterior, no encuentro descabellado cuando Sas dice que, Terayama "por sus habilidades para el bricolaje encarna a la figura del genio postmoderno *avant la lettre*" (Sas 2010, 4), precisamente por defender lo fluido y no lo rígido, por estar en contra de las fronteras categóricas, abanderando lo amorfo y lo cambiante. Pero en el caso específico de Terayama, es importante tomar en cuenta que (a diferencia de algunos de sus contemporáneos) siempre iba más allá de solamente cruzar o problematizar las diversas fronteras, "a él le interesaba demostrar que las categorías tienen límites flexibles, y que estos límites se pueden manipular a conveniencia" (Ridgely 2010, 13); es pues esta teoría

de la manipulación de los límites a conveniencia una de las características fundamentales de la propuesta artística de Terayama; quien por cierto, manipuló los límites más de una vez en pro del desarrollo de su obra, como discutiremos adelante en este capítulo.

Finalmente, considero que fue la naturaleza cambiante del arte de Terayama lo que le aseguró su permanencia y relevancia en la escena artística contracultural de Japón durante varias décadas. Si hubiese permanecido escribiendo *haiku* y *tanka* durante toda su carrera, es muy posible que nunca hubiese alcanzado el esplendor y gloria que alcanzó en la escena de la vanguardia artística internacional de la posguerra. Y esto en parte se debe a lo que Ridgely identifica como "el giro visual" (*the visual turn*), que se refiere a un momento histórico cuando se vivió un cambio las formas de entendimiento y comunicación, así como los medios de análisis cultural, alrededor de 1960, pues pasaron de desarrollarse en un contexto lingüístico, a desarrollarse en contextos visuales, sobre todo durante los años sesenta (Ridgely 2010, 8). Este cambio de las formas de entendimiento y comunicación social, en gran parte fue determinado por el fuerte influjo de la televisión. Se dice que, para 1962 un impresionante 48.5% de hogares en Japón ya contaban con un set de televisión (Andrews 2016, 46). Y esto solamente creció pues para 1965 aproximadamente un 60% de hogares tenían televisión, y para 1970 se transformó en un portentoso 95% (Desser 1988, 8); sólo en una década la televisión desplazó a la radio, la prensa, e incluso al cine, como las mayores fuentes de entretenimiento y medios masivos de información.

En este mismo sentido, las artes tomaron un giro de experimentación visual insospechado, del que Terayama fue partícipe con sus proyectos escénicos, fotográficos y cinematográficos, característicos de la segunda mitad de su carrera. Y específicamente entre las artes, la contracultura también abrazó al giro visual y lo usó a conveniencia. Después de todo, con la influencia de los teóricos tempranos de la vanguardia y la fundación del *Taller Experimental* (*Jikken Kōbō*) temprano en los cincuenta, los artistas se comprometieron a explorar las nuevas tecnologías de la posguerra en beneficio del desarrollo del arte. Así como la segunda guerra mundial trajo muerte y destrucción, también trajo avances tecnológicos insospechados, que se aprovecharon para transformar la cotidianidad de la sociedad de la posguerra.

1.2 Una vida experimental

Trazar un estudio biográfico cabal de una figura como la de Terayama Shūji es casi imposible. Esto tiene que ver en gran medida por la pasión con la que el autor transgredía constantemente los límites entre la realidad y la ficción en su vida, obra y biografía. Si bien sabemos que en 1967 Terayama serializó algunos textos a manera de autobiografía titulada, *Todos extrañan el hogar: Una autobiografía atípica* (*Tareka kokyō o omowazaru: Jijoden rashiku naku*), es también sabido que está configurada a manera de una falsa biografía o anti-biografía. Como Ridgely identifica, la información biográfica contenida en dichos textos se debe tomar con "escepticismo extremo pues tiene una naturaleza contradictoria, ha sido embellecida deliberadamente, y se articula alrededor de la crítica de los géneros retóricos (como el confesional), y cómo estos géneros establecen estándares de verdad propios que facilitan su recepción como hechos históricos" (Ridgely 2010, 15). Terayama a través de su supuesta autobiografía esboza una aguda crítica a los géneros retórico-literarios de auto narración y a su pretensión de objetividad historiográfica. Precisamente al alterar deliberadamente los hechos históricos de su autobiografía, demuestra la facilidad con la que se pueden falsificar los hechos que posteriormente se toman como verdades históricas, y que los testimonios usualmente son tendenciosos. Para Terayama, así como los historiadores y periodistas pueden recrear y configurar a voluntad los hechos de cualquier acontecimiento pasado según el enfoque que les den, los artistas deberían apuntar también a jugar con los límites de la realidad y la ficción. Dejar que la ficción y la vida cotidiana se entremezclen.

En diferentes momentos de su vida, Terayama narraba diferentes versiones de algún hecho autobiográfico temprano, y lo hacía a propósito. Por ejemplo, en su autobiografía escribe dentro de la narrativa que nace en el año de 1935, pero al final del libro en su resumen biográfico, aparece el año de 1936 como fecha de nacimiento, sin realmente especificar cuál es la fecha real (Ridgely 2010, 16). De lo anterior, podemos abstraer que, en este constante jugar con la veracidad del conocimiento histórico, establece la peculiar manera con que se relaciona con la epistemología histórica: no es que él simplemente niegue a la realidad y a la ficción como categorías estancas, más bien reconoce a la realidad

y la ficción como categorías que tienen un límite en constante movimiento, en constante delimitación. Este movimiento constante es un área de oportunidad para que el artista juegue con dichas categorías.

Varias instancias del arte de Terayama buscan transgredir ese límite y en el proceso poner en evidencia su maleabilidad; para que así, el espectador lo reconozca y reflexione sobre lo que epistemológicamente considera como real y lo que considera como ficción. Pero, sobre todo invita al espectador a reconocer el rol activo que tiene el arte en la realidad y la cotidianeidad de nuestras vidas. Al respecto dice Kiejziewicz que:

> Al estudiar las teorías que forjaron a la vanguardia japonesa, no podemos dejar de mencionar la compleja idea de 'encuentro' (*deai*) […]. Este concepto se entiende entre los teóricos y artistas vanguardistas japoneses como el rechazo a los límites entre el arte y la vida, por lo tanto, como la práctica constante de romper los límites entre la audiencia y el intérprete (Kiejziewicz 2020, 62).

Así, el artista nos invita a dejar que, en un ejercicio de auto liberación, reconozcamos la ficción presente en nuestras realidades y auto narraciones; y que a su vez entendamos a las ficciones como una de las partes constitutivas de lo que consideramos como realidad.

Una vez reconocido este aspecto fundamental de la filosofía de Terayama, sería fútil intentar esbozar una biografía objetiva y cabal sobre su figura; incluso esto podría significar una traición a la propuesta epistemológica que acusa el artista. Sin embargo, será muy útil para este trabajo trazar alguna especie de biografía, que persiga dos fines establecidos: 1) Resumir las características experimentales de la obra de Terayama como multi artista; 2) reconocer algunos motivos narrativos que aparecen en su carrera temprana que se verán reflejados en *El emperador salsa cátsup*.

Teniendo en mente la tendencia de Terayama de falsificar su información biográfica no hay mucha información certera de su vida de joven. Pero, podemos identificar un momento en su vida, en 1954, en que empieza a hacerse de renombre entre la comunidad artística y la sociedad de la posguerra, y así empiezan a haber más datos duros y registros históricos sobre su vida. Pero, antes de esa fecha, hay muy poca información fidedigna de la que podamos echar mano. Ridgely esboza una narrativa biográfica de su vida temprana

que es muy útil para contextualizar esta etapa. A grandes rasgos dice que nace un 10 de diciembre de 1935, en el pueblo de Hirosaki en la prefectura de Aomori. Su padre va a la guerra en 1941 y muere de disentería en Indonesia. Él y su madre vivieron en la ciudad de Aomori, hasta que la ciudad fue bombardeada hacia el final de la segunda guerra mundial, en julio de 1945. Se mudan a Misawa, provincia de Aomori, en donde su madre toma un trabajo en una base área estadounidense, mientras Terayama estudia la primaria. En 1948 su madre se va a trabajar a una base estadounidense en Kyūshū y él regresa a la ciudad de Aomori, en dónde vive con los Sakamoto, parientes de su madre. El primer contacto con el cine del joven Terayama se dará en la ciudad de Aomori, donde los Sakamoto operaban un gran cine y le permitían el libre acceso. De ahí, podemos presumir que Terayama vio bastantes películas durante su juventud. Fue a la escuela secundaria en Aomori, donde practicó la escritura creativa en un semanario escolar que él editaba y publicaba (a veces a mano). Se inscribió al club de haiku de la preparatoria, donde fundó la revista *Bosque azul* (*Aoi mori)*[14], en donde practicó también la poesía en verso libre y el *tanka* (Ridgely 2010, 12-14).

Así llegará el crucial año de 1954, cuando Terayama tenía 18 años, y en febrero lanza una revista de haiku juvenil que se distribuirá nacionalmente llamada *Fauno* (*Bokuyōshin*). Esa misma primavera se muda a Tokio, pues es aceptado en la prestigiosa Universidad de Waseda. Además, fue apadrinado por el consagrado poeta dadaísta de entre guerras, Kitasono Katsue, quien lo aceptó en el círculo de poesía y arte de vanguardia *VOU*, en donde publicará algunos poemas (Ridgely 2010, 14). Pero más relevante que todo esto, es que en noviembre de 1954 se hace conocido en el mundo literario y cultural, pues debuta con su colección de *tanka* conocida como *El festival de Chejov* (*Chehofu sai*)[15], cuyo tema principal es el crecimiento (*coming of age*) de los huérfanos de la guerra. Con su colección de 50 poemas de 31 sílabas gana el segundo concurso de *tanka* organizado por una de las publicaciones más importantes sobre lírica japonesa de la posguerra, *Estudios sobre tanka* (*Tanka kenkyū*), que en ese entonces era editada por el joven Nakai Hideo (Ridgely 2010,

[14] El título de la revista supone un juego léxico con el topónimo, Aomori.

[15] El título original de la colección iba a ser *Regrésenme a mi padre* (*Chichi kaese*), pero el editor en jefe de la revista Nakai Hideo decidió publicarlo como *El festival de Chejov*; título que extrajo de una línea de la colección. Nakai con apenas 26 años se hizo editor en jefe de la revista y apoyó a talentos jóvenes para que destacaran en el mundo del tanka; tal es el caso de Terayama.

26-27). Es importante resaltar que, Terayama desde su debut público como poeta, aborda el tema de la orfandad, la juventud y la guerra. Y aunque estos temas aparecerán dispersos en diversos momentos de su variopinta obra, serán temas centrales tanto en la radionovela, *Cacería de adultos*, como en *El emperador salsa cátsup*.

Es curioso que gran parte del inusitado éxito que tuvo *El festival de Chejov* se debe a una disputa que disparó entre críticos tradicionales y vanguardistas de poesía y tanka. Unas semanas después de su publicación fue criticado por un supuesto plagio; pues Terayama en sus tankas usó varias estrategias de composición, que incluían tomar líneas de haikus de otros autores, y tomar líneas de sus propios haikus para alargarlas y convertirlas en tankas. Por un lado, quienes tuvieron más inconvenientes fueron las facciones conservadoras y puritanas del mundo de la crítica de haiku de la posguerra. Algunos críticos establecidos de haiku como Kuwabara Takeo, Kusamoto Kenkichi y Wakatsuki Akira, respondieron alarmistamente en contra de la colección de Terayama, intentando desprestigiar y desdeñar el arte de los inexpertos jóvenes. Naturalmente, fueron los jóvenes escritores de tanka de la posguerra, quienes saltaron a defender la obra de Terayama. Estos jóvenes celebraban que *El festival de Chejov* luchaba contra la concepción del lenguaje como una posesión privada, básicamente oponiéndose a la idea de las composiciones lingüístico-poéticas como propiedades privadas sagradas e intocables (Ridgely 2010, 28-29).

Y es que, como demuestra Ridgely, Terayama no simplemente copió y pegó los haikus en su colección de tankas, pues algunas veces los haikus aparecían retrabajados en sus poemas, y siempre, al convertirlos en formas poéticas de mayor extensión (tankas)[16] los prestamos poéticos aparecen complementados. Como en el ejemplo más extremo de préstamo, en donde toma 14 sílabas de un haiku de Nakamura Kusatao y él agrega 17 sílabas (un haiku entero) para complementar el tanka de 31 sílabas[17]; Terayama logra, en este caso, la proeza de trabajar el género del haiku dentro del tanka (Ridgely 2010, 29). Y a

[16] El haiku tiene 17 sílabas (moras), divididas en 3 oraciones de 5 – 7 – 5 moras respectivamente. El tanka tiene 31 moras, divididas en 5 oraciones de 5 – 7 – 5 – 7 – 7 moras respectivamente.

[17] El tanka de Terayama que usa el haiku de Nakamura aparecen de la siguiente manera en el texto de Ridgely. Primero el tanka de Terayama: “himawari no shita ni jōzetsu takaki kana hito o towazuba jiko naki otoko”. Después el haiku de Nakamura: “hito o towazuba jiko naki otoko tsukimigusa”.

la vez que complementa los préstamos, subvierte o cuestiona su significado en el nuevo poema.

Si pensamos en los postulados de la corriente artística de vanguardia de la posguerra conocida como ‘arte pop’, nos damos cuenta de que su propuesta es crear nuevos significados a partir de descontextualizar referentes preexistentes de la vida cotidiana y reconfigurarlos en objetos artísticos en donde significan algo distinto. Los versos existentes que toma prestados Terayama, al sacarse de su contexto original y ser presentados en nuevo contexto y con información complementaria, toman nuevos significados. De hecho, esta tendencia la podemos encontrar desde la vanguardia artística de la preguerra; tal es el caso, por mencionar uno de los más famosos, del inodoro de Marcel Duchamp, en donde, a través de colocar un inodoro en un museo se cuestiona el rol del arte, la industria y al espectador en sus valores fundamentales. Algo parecido es lo que hace Terayama con el tanka y el haiku. Y es por este uso vanguardista de la poesía tradicional japonesa que muchos entusiastas jóvenes lo defendieron de los críticos más rancios de su época y lo ensalzaron como un estandarte del arte juvenil. Ridgely pone especial atención a las estrategias propias de la poesía japonesa (*waka*), que Terayama utiliza al momento de combinar fragmentos de haikus preexistentes, pues identifica que, “los tankas de Terayama se burlan (*jōzetsu*), profanan (*koyashi*), aplastan (*fumikeshite*), y matan (*uchite*) elementos dentro del haiku que invocan” (Ridgely 2010, 31). Poner atención en estos préstamos culturales con fines estéticos específicos dentro de la obra de Terayama, también nos servirá para el análisis posterior de *El emperador salsa cátsup*, pues es una obra plagada de referentes culturales muy diversos, descontextualizados y presentados dentro de la película; pero ya lo analizaremos en el Capítulo 3.

El encarnizado debate que despertó *El festival de Chejov* debería empezarnos a dar pistas de la controversial figura que representó Terayama para la cultura de su época, pues dada la radicalidad contracultural de sus actos y propuestas, resultaba un genio para algunos, y un verdadero loco para otros. Con la distancia temporal y el gran aprecio e influencia que ha tenido la obra de Terayama a través de las décadas, podríamos confundirnos y creer que su obra fue bien recibida por una gran mayoría, pero es natural que tuviera bastantes

detractores en su época pues su arte muchas veces tenía como objetivo incomodar a los puristas culturales más arraigados y al público en general.

Continuando con su biografía, en 1955 Terayama fue diagnosticado con nefritis, enfermedad que lo llevará a su muerte en 1983, cuando esta evolucionó en una nefrosis fulminante. Gracias a esta afección en el riñón, Terayama estuvo hospitalizado casi ininterrumpidamente de 1955 y hasta 1958. Fue cuando sale del hospital en 1958 que Terayama es recomendado para escribir guiones de radio por su colega y uno de los más prominentes poetas de la posguerra, Tanikawa Shuntarō. Entre ambos coescribieron un radio drama titulado, *La unidad habitacional de los chismes* (*Oshaberi danchi*), que se emitió en partes, a partir de 1959. Después de todo, "en ese entonces, el radio brindaba a jóvenes poetas una de las pocas oportunidades de ganar dinero" (Ridgely 2010, 14).

También en 1959, Terayama volvió a destacar al ganar el premio *Kaichōshō*, en el festival de premiación anual de radio comercial (*Minpōsai*), con su radio drama titulado, *Nakamura Ichirō*, transmitido en la provincia de Fukuoka a través de la estación RKB-Mainichi. El drama, destacó por desafiar dentro de su historia a los límites entre la realidad y la ficción; aunque narra una historia ficticia, el formato del drama está diseñado como imitación de un noticiero radiofónico, en donde se escucha a reporteros narrando lo que ven en el lugar de los hechos[18]. Terayama explica que su historia habla sobre un hombre que quería pasar desapercibido, pero terminó volviéndose famoso. Esta es la historia de un vendedor de seguros de mediana edad, quien decide aventarse de un edificio para acabar con su vida tras una ruptura amorosa. Se avienta, pero la gravedad no funciona correctamente y empieza a caminar por los aires. A la escena llegan todo tipo de medios de comunicación y el hombre termina volviéndose viral (Ridgely 2010, 44). En el contexto de la posguerra y la vanguardia artística en Japón, la propuesta de utilizar las convenciones de los géneros periodísticos de la realidad, como el reportaje, dentro de una ficción fue por supuesto celebrada por la frescura que trajo a los radio dramas, mientras experimentaba con

[18] Esta propuesta de Terayama emula al episodio radiofónico de "La Guerra de los Mundos", narrado y dirigido por Orson Welles, y adaptado de la novela de H. G. Wells. Este episodio transmitido el 30 de octubre de 1938 por la radio estadounidense, también estaba narrado en la forma de un noticiero radiofónico, y demostró el tremendo poder de los medios de comunicación masiva (la radio concretamente), pues puso en alerta a varios cientos de ciudadanos norteamericanos, quienes genuinamente se preocuparon de que la tierra estuviese siendo invadida por extraterrestres.

el medio radiofónico, jugando con las categorías de la realidad y la ficción. Este mismo juego con las convenciones de los géneros radiofónicos, lo repite Terayama en su siguiente radio drama, *Cacería de adultos*, obra en la que se inspirará el artista para crear *El emperador salsa cátsup*.

Temprano en los sesenta, Terayama siguió escribiendo guiones de radio, de televisión y textos de crítica cultural. De esos textos me gustaría resaltar el que conocemos como *Invitación a huir de casa* (*Iede no susume*, 1963)[19]. El proyecto de este texto empezó como una publicación periódica en 24 partes, publicada en un suplemento del *Japan Times*, el *Student Times*, a finales de 1962 (Ridgely 2010, 14). Una vez compilado y editado como libro, el texto se convierte en una invitación hacia los jóvenes a huir de todo tipo de hogares literales y metafóricos. Así pues, el texto de Terayama tiene la intención de minar a la institución familiar, pues se da cuenta de la importancia que tiene el modelo de familia para la organización sociocultural japonesa en estructuras municipales, regionales y nacionales. Sin embargo, el ataque de Terayama no es directamente dirigido a chocar en contra de las instituciones para demolerlas, es más bien una invitación a abandonar la práctica institucional familiar sin confrontación. La invitación que hace a los jóvenes es a salirse de todo tipo de sistemas que tengan rasgos familiares, y no a conflictuarse agresivamente en contra del sistema familiar. "Terayama parece estar interesado en deconstruir la sociedad institucionalizada (el *kokka*, o familia nacional) no desde arriba, sino desde abajo, a través de la disolución del sistema de clases y su serie de responsabilidades prescritas" (Ridgely 2010, 83).

Sas identifica que, *Invitación a huir de casa* será el catalizador que animará a Terayama a fundar su grupo de teatro *underground* (*angura*). Se dice que el texto despertó tal interés que comenzó una pandemia de jóvenes que huían de sus casas, tanto que "en la prensa se le llamó a Terayama el gurú de los jóvenes fugitivos". Incluso la esposa del artista, Kujō Kyōko, relató que todos los días llegaban muchachos a la puerta de su casa con una copia del libro, para demostrar al gurú que habían huido de la casa propia. Así,

---

[19] El texto se publicó por primera vez en 1963 bajo el nombre de *Sobre la juventud contemporánea* (*Gendai no seishun ron*), puesto que el editor sugirió que el título original era muy incendiario. Fue hasta 1972, cuando se republicó con el nombre originalmente pensado por Terayama: *Invitación a huir de casa* (Sas 2010, 226).

Terayama comienza su grupo de teatro, el llamado Tenjō Sajiki, "motivado por el deseo de hacer algo con la energía de todos esos jóvenes fugitivos. Terayama fungió como 'garante' (*in locus parenti*) de trabajo y vivienda de más de treinta fugitivos, incluso algunos se quedaban a dormir en su casa" (Sas 2010, 37).

El Tenjō Sajiki formó parte de la vanguardia experimental del teatro *angura*, que se disparó en Japón en la década de los sesenta. Jóvenes creadores escénicos como Kara Jūrō, Satō Makoto, Suzuki Tadashi y Terayama reaccionaron en contra del teatro *shingeki*, "el llamado 'nuevo teatro' dramático realista, un movimiento que emergió en el siglo XIX tardío y el siglo XX temprano que imitaba al naturalismo europeo" (Andrews 216, 270). El teatro *angura* lejos del conservadurismo y el entretenimiento, se levantó como un bastión de protesta muy acorde a las actitudes sociales radicales que surgieron de las protestas en contra de los refrendos del ANPO. Así como en su momento lo hizo la nueva ola del cine japonés (que analizaremos en el siguiente capítulo), el *angura* tomó como su fuerza creativa el espíritu de lucha de los manifestantes, convirtiéndose en un híbrido entre el teatro y la guerrilla.

Como características generales del teatro *angura* de Terayama, Andrews enlista: "Iconoclasta, controversial, erótico, grotesco, juguetón, rompedor de tabúes, amante del pastiche—sus producciones eran, por decirlo así, conflictivas" (Andrews 2016, 271). Terayama divide sus obras con el Tenjō Sajiki en 5 periodos: en el primero entre 1967 y 1968 que incluye producciones como *La Marie de las pieles* (*Kegawa no Marii*); el segundo entre 1969 y 1970 donde se enfoca en hacer teatro *verité*, usando actores no experimentados; en el tercero entre 1970 y 1972 comienza con sus presentaciones en el extranjero, y se consagra como uno de los más grandes artistas escénicos japoneses en el mundo; en el cuarto comienza con su experimentación entre el teatro en lugares cerrados y el teatro callejero, intentando sacar al teatro (el arte) del teatro (el lugar); finalmente en su quinta etapa, a partir de 1977 empieza a romper con la distinción entre la audiencia y el actor, usando cualquier oportunidad escénica para invadir la privacidad de los asistentes (Sas, 2010, 230).

Algunos de sus experimentos escénicos más radicales incluyeron: en Holanda el Tenjō Sajiki suministró drogas soporíferas a la audiencia, y en sus actos callejeros

incendiaron automóviles; en Irán en el año 1973 un acto con escupe fuegos se salió de control y el fuego alcanzó a algunos asistentes, una mujer tuvo que ser llevada al hospital; en Tokyo algunos actores se aventaron al público, rompiéndole la nariz a un asistente; en Alemania algunos tramoyeros tradicionales japoneses vestidos completamente de negro se liaron a golpes con miembros de la audiencia (Andrews 2016, 271). De lo anterior, podemos concluir que el arte de Terayama en su etapa final, que incluye gran parte de sus proyectos escénicos y cinematográficos, fueron adquiriendo tintes cada vez más experimentales y radicales en sus procesos.

Por supuesto, que las acciones enlistadas en el párrafo anterior son solamente algunas cuestiones sensacionalistas, pero sirven para ejemplificar la radicalidad de la propuesta escénica de Terayama. No todas sus transgresiones de los límites entre espectador y audiencia eran de una radicalidad tan violenta. Es importante hacer notar pues, que el arte de Terayama de estas etapas pretendía transgredir la pasividad del espectador, haciéndolo partícipe del acto que estaban presenciando, y además, pretendía romper la barrera entre el escenario y el mundo exterior (la realidad); el ímpetu artístico de Terayama pretendía recorrer las barreras que vagamente delimitan la realidad y la ficción para lograr, a través de sus actos, crear un cronotopo en donde desaparezcan estas barreras artificiales, al menos durante la duración del acto.

De la mano del teatro experimental de Terayama, llegamos al momento de la transición que hace el autor hacia consagrarse como un cineasta experimental. Considero que, con este esbozo biográfico-artístico podemos formarnos una idea del impulso experimental que permea la vida y la obra tempranas de Terayama, experimentalidad que se verá reflejada también en su obra cinematográfica, que analizaremos en el último capítulo de este texto. Por ahora, exploremos un poco la transformación que sufrió el mundo del cine durante la posguerra extendida en Japón.

Capítulo 2 – De la nueva ola del cine japonés al Art Theatre Guild

2.1 La generación de la vanguardia cinematográfica en Japón

El cine poco a poco fue encontrando su camino entre las diferentes exploraciones artísticas de Terayama. En diversos puntos de su carrera, el artista cultivó de diferentes formas al arte cinematográfico. Por el momento, válganos resumir su trayectoria en relación con el mundo del cine de la siguiente manera:

Entre 1960 y 1962, Terayama participó en la escritura de un puñado de guiones para dos cineastas de la nueva ola del cine japonés, 4 guiones para Shinoda Masahiro en los estudios de Shōchiku y uno para Sugawa Eizō en Tōhō; mientras esto sucedía, Terayama filmó sus dos primeros cortometrajes experimentales en 16mm, *Gatología* (*Nekogaku*, 1960) y *La Jaula* (*Ori*, 1962). Hacia el final de la década, escribió otro par de guiones, uno para *Nanami: el infierno del primer amor* (*Hatsukoi Jigokuhen*, 1968) de Hani Susumu producida por el Art Theater Guild y otro más para *Buraikan* (*Buraikan*, 1970) de Shinoda Masahiro en los estudios Tōhō. Será también en 1970 que regresará a la producción cinematográfica, de la mano del Art Theatre Guild, en donde finalmente despegó su carrera como director de cine experimental. En esta compañía, Terayama producirá *El emperador salsa cátsup*, además de una puñado de largometrajes y cortometrajes. Acto seguido fundará su propia casa productora de cine, la *Jinriki Hikōki sha*, que funcionará como la rama cinematográfica del Tenjō Sajiki, con la que filmará el gran grueso de sus cortometrajes experimentales y desarrollará sus exploraciones dentro del cine expandido[20]. Posteriormente, filmará su película *El boxeador* (*Bokusā*, 1977) con los estudios Tōei, coprotagonizada por Sugawara Bunta. Y hacia finales de los setenta, comienza a producir películas en Francia, empezando por el corto *Laberinto de hierba* (*Kusa-meikyū*, 1979), seguido de un fragmento de la película *Colecciones privadas* (*Collections privées*, 1979), para cerrar con su largometraje *Las frutas de la pasión* (*Les Fruits de la Passion*, 1981) producido por Argos Films y protagonizado por Klaus Kinski. También, a partir de 1978

[20] Ver nota al pie número 8, donde se define al cine expandido.

Terayama empezará a filmar con cámara fija algunas de las puestas en escena teatrales del Tenjō Sajiki. Finalmente, producirá junto con Tanikawa Shuntarō un largometraje experimental, *Cartas en video* (*Bideo retā,* 1983), que muestra la correspondencia experimental audiovisual que intercambiaban ambos artistas.

En el presente capítulo, es de nuestro interés revisar el desarrollo cinematográfico de la nueva ola del cine japonés, por dos razones principales. La primera es que el desarrollo de la carrera cinematográfica de Terayama está relacionada con dicho movimiento de vanguardia cinematográfica en diferentes etapas, incluida la etapa en donde el artista produce *El empreador salsa cátsup*. La segunda es que, es relevante para esta tesis detallar cómo avanzó el cine de vanguardia y experimental durante el Japón de los sesenta, vía la experimentación de los cineastas de nueva ola; y cómo se gestó, de la mano de la nueva ola, el Art Theater Guild (*Nihon āto shiatā girudo*) y que por sus siglas en inglés es reconocido internacionalmente como el ATG, compañía de producción y distribución cinematográfica a través de la que Terayama filmó *El emperador salsa cátsup*.

Justo en medio de la aparente bonanza económica de Japón, cuando en los sesenta Tokio se convirtió en la ciudad más poblada y con más crecimiento del mundo, y que demostró su poderío económico-cultural ante el mundo a través de los juegos Olímpicos de 1964, surgió una generación de cineastas rebeldes que, cansados de las prácticas institucionales dentro del sistema de estudios cinematográficos y de las narrativas del humanismo de posguerra, deciden romper con las formas de contar historias en la pantalla grande y con la forma de producir películas históricamente en Japón. Esta era una generación de jóvenes cineastas en su mayoría comprometidos con la vida política de su país, y que se erigió como un bastión de la contracultura artística, social y política de Japón a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta.

David Desser define en primera instancia a el movimiento como, “filmes producidos y/o estrenados después de *Ciudad de amor y esperanza* de Oshima, filmes que toman una postura política en general o dirigida a algún asunto específico, utilizando deliberadamente formas disruptivas de las normas fílmicas japonesas anteriores” (Desser 1998, 4). De esta definición es pertinente resaltar la particular relación de la forma y el fondo de las películas con la protesta y la contracultura. Los cineastas de nueva ola buscan

una forma radical de distanciarse de las prácticas cinematográficas anteriores, y a su vez reflejar algunas de sus perspectivas políticas que a la vuelta de los años sesenta se radicalizaron exponencialmente. Lo anterior, surge en gran parte por las protestas relacionadas con el primer refrendo del ANPO (Tratado de Cooperación Mutua y Seguridad entre Estados Unidos y Japón) y el fuerte influjo de la Nueva Izquierda en Japón.

En este punto es importante detenernos a hacer una aclaración sobre la postura política de Terayama alrededor de las protestas recién mencionadas, porque se sabe que Terayama no apoyaba explícitamente y más bien era crítico con estas revueltas sociales, y tampoco abanderaba los ideales de la Nueva Izquierda. Y es que Terayama se declaraba abiertamente anti todo, en el sentido de que no confiaba en el gobierno y sus prácticas, pero tampoco encontraba una salida viable en los movimientos sociales que se oponían antagónicamente en contra de las prácticas gubernamentales. Parece que Terayama optó por una tercera vía, la del movimiento lateral, una vía que pretendía evitar el enfrentamiento frontal y la destrucción, y que más bien proponía abandonar la lucha y abandonar al sistema. Al respecto escribe Ridgely que, "[l]o que encontramos en su giro de 90 grados, el movimiento lateral, es un intento por enfocar los esfuerzos de la protesta en abandonar el sistema en vez de destruirlo, moverse lateralmente para capturar y defender nuevos territorios en vez de intentar tomar los centros de poder (ilusorios) existentes" (Ridgely 2010, 10). Terayama veía en las prácticas de la Nueva Izquierda, en la lucha de camino a 1960, una oposición de 180 grados, completamente enfrentada antagónicamente en contra de la postura oficial del gobierno del primer ministro, Kishi Nobusuke. A Terayama, la postura antagonista le parecía una lucha y un gasto de esfuerzo colectivo completamente fútil. Sas identifica que, "durante el desarrollo de las protestas, Terayama estuvo enfermo en el hospital y comentaba en sus textos, más que nada de manera irónica o crítica, sobre el movimiento estudiantil" (Sas 2010, 11). Posteriormente, hacia finales de los sesenta, Terayama se involucró en algunos de los movimientos sociales de protesta, como La liga de ciudadanos por la paz en Vietnam (*Beheiren*), pero válgame citar a Andrews para arrojar más luz sobre su postura, y también sobre *El emperador salsa cátsup*:

> Aunque Terayama estuvo asociado con Beheiren y asistió a las barricadas en los campus para conversar con los estudiantes, también dirigió un filme experimental en

> 1970, *El emperador salsa cátsup*, el cual satiriza la revolución al mostrar a los niños como dictadores, todo esto adornado con interludios pornográficos (Andrews 2016, 272).

Suficiente se ha dicho al respecto, regresemos al tema que compete a este capítulo, la nueva ola. Sobre la definición de la nueva ola de Dresser, presentada anteriormente, me interesa resaltar que el autor marca como el inicio de la ola a la película de *Ciudad de amor y esperanza* (*Ai to kibō no machi*, 1959) de Ōshima Nagisa, que será el debut cinematográfico del director dentro de los estudios Shōchiku. Sin embargo, como lo hace notar Hirasawa en su charla, esta obra tendrá un espíritu más relacionado con la pre nueva ola, que con propiamente el rompimiento de la ola. Y el mismo autor nos advierte de la importancia de diferenciar a la nueva ola de la pre nueva ola, aunque los límites no sean tan claros y definitivos (Hirasawa 2019, sin página). Para motivos de esta tesis distinguiremos a las películas que inician la nueva ola, como aquellas que incluyen en su narrativa el motivo de las protestas juveniles, y se estrenan después de mayo de 1960, cuando el conflicto social alcanza su punto más álgido y el tratado del ANPO finalmente se aprueba; por otro lado, las películas de pre nueva ola serán aquellas que comparten el espíritu contracultural de la época y también narran historias de delincuencia juvenil, pero se estrenan años o meses antes de que el tratado entre en vigor[21]. Bajo este parámetro, podemos considerar como película inaugural de la nueva ola a la segunda obra de Ōshima, titulada *Historia cruel de juventud* (*Seishun Zankoku Monogatari*, 1960), estrenada el 3 de junio de 1960. En seguida, se estrenará *Bueno para nada* (*Rokudenashi,* 1960) de Yoshida Yoshishige, el 6 de julio. Después vendrá *Lago seco* (*Kawaita mizuumi*, 1960) el 30 de agosto, dirigida por Shinoda Masahiro y coescrita por Terayama. Las tres películas anteriores fueron producidas por Shōchiku. Y a partir de ahí, podemos quedar de acuerdo que, estalla lo que conocemos propiamente como nueva ola.

Ōshima, Yoshida, Shinoda y algunos otros aspirantes a directores jóvenes, trabajaban como asistentes de director para Shōchiku y la empresa les dio permiso de debutar como directores, y no tardó en promocionarlos con fines de marketing como la nueva ola japonesa o *nūberu bāgu* en 1960. El plan de Shōchiku de promocionar a sus

[21] El tratado se aprueba el 19 de mayo y entra en vigor el 18 de junio de 1960.

directores jóvenes y de darles la oportunidad de dirigir, claramente fue una respuesta a Nikkatsu y sus películas del género *taiyōzoku*[22], que atrajeron a mucha gente joven a las salas de cine, y a partir de 1956 le dieron una imagen muy fresca al estudio. Sobre estas películas discutiremos más adelante en el texto. Así pues, concluimos a través del análisis de los textos de ambas compañías en esa época que a diferencia de Nikkatsu, Shōchiku no era muy popular entre los jóvenes rebeldes de finales de los cincuenta, pues en ese entonces el fuerte de los estudios era la producción de cintas clásicas, de artistas consagrados de generaciones pasadas como Kinoshita Keisuke y Ozu Yasujirō. Por ello, con su campaña de "la nueva ola japonesa", Shōchiku apelaba a la sensibilidad de los públicos jóvenes para así engrosar su cartera de clientes.

Ya bien entrado el crecimiento económico acelerado de Japón hacia finales de los cincuenta, un amplio espectro de la población se podía dar el lujo de ir al cine. Domenig nos recuerda cómo el cine japonés alcanzó su pico comercial en el año de 1958, cuando se estima que se vendieron 1.13 billones de entradas; y en 1960 la producción cinematográfica también alcanzó su cumbre con un total de 548 nuevas películas realizadas en un año (Domenig 2005, 8). Sin embargo, este zenit de la industria cinematográfica japonesa caerá drásticamente con la llegada del televisor como sistema de entretenimiento audiovisual casero, que, en pocos años a partir de su entrada, inundó el mercado japonés y puso el clavo en el ataúd de los grandes estudios y la grande infraestructura industrial fílmica japonesa de la posguerra. Pero no nos adelantemos.

Existen un par de diferencias iniciales interesantes que notar entre la *nouvelle vague*, o la nueva ola francesa (de donde toma prestado el nombre el departamento de marketing de Shōchiku) y la *nūberu bāgu*. La primera es que, a diferencia de la ola francesa, los cineastas que con el tiempo se consideran miembros de la ola japonesa tienen orígenes heterogéneos: algunos vienen del cine independiente, como Matsumoto Toshio, Teshigahara Hiroshi y Hani Susumu; otros desarrollan su carrera temprana en Nikkatsu como Kurahara Koreyoshi, Suzuki Seijun e Imamura Shōhei; algunos otros, como Yamagiwa Eizō, trabajaban en Tōhō; Masumura Yasuzō desarrolló sus películas de nueva ola dentro de Daiei; y por supuesto, los jóvenes ya mencionados de Shōchiku. En cambio,

[22] Aunque la mayoría de las películas *taiyōzoku* salieron de Nikkatsu, existen contadas excepciones como *La habitación del castigo* (*Shokei no heya*) de Ichikawa Kon, producida por los estudios Daiei.

sabemos que los cineastas de la ola francesa tuvieron un origen común, el cine independiente en Francia, unos como miembros del grupo *Left Bank Cinema*, y otros como críticos de la revista *Cahiers du cinéma*, fundada y apadrinada por el legendario teórico y crítico de cine, André Bazin. Todos venían exclusivamente de estos dos grupos independientes, por lo que se habla de un origen homogéneo del movimiento (Hirasawa 2019, sin página).

La segunda gran diferencia con la ola francesa es que la ola japonesa en su gran mayoría (con excepción de los que vienen del cine independiente) nace dentro de los grandes estudios japoneses y no como reacción en contra de ellos (al menos al principio del movimiento). En un primer momento son los estudios quienes producen, distribuyen y promocionan las películas de la nueva ola, aunque como veremos, los autores japoneses se emancipan poco a poco de los estudios en donde debutaron. En cambio, en Francia es bien sabido que desde el primer momento la ola fue un movimiento en contra de los grandes estudios, llamando a los directores "autores" y sus productos cinematográficos "cine de autor", para diferenciarse tajantemente del llamado "cine de estudios" y de los grandes monopolios franceses de producción cinematográfica. Una de las grandes luminarias del movimiento, Jean Luc-Godard, escribió un artículo para vaticinar la llegada de un nuevo cine y de paso maldecir a los grandes estudios que acaparaban la producción cinematográfica francesa. Este texto lo escribe en 1959 cuando la película independiente de su camarada François Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), fue seleccionada como la representante de Francia para concursar en el Festival de Cine de Cannes, derrotando en la carrera a las películas de los grandes estudios en su país. Godard aprovecha la ocasión para lanzar un grito de guerra en favor de la nueva ola francesa y en contra del monopolio de los estudios; dicho artículo termina de la siguiente manera:

> Gracias a nosotros, los autores cinematográficos han entrado finalmente en la historia del arte. Pero ustedes, a quienes atacamos, se han beneficiado de este logro. Y nosotros los contraatacamos, porque hemos intentado abrirles los ojos y ustedes siguen ciegos. Cada vez que vemos sus filmes nos parecen terribles, estética y moralmente muy alejados de nuestras expectativas, y nos causan tanta vergüenza por el amor que le tenemos al cine.

> Nunca los perdonaremos por no haber filmado a las chicas como desearíamos, a los chicos tal cual los vemos todos los días, a los padres tal cual los odiamos o admiramos, a los niños tal cual nos maravillan o nos dejan indiferentes; en otras palabras, en retratar las cosas como son. Hoy, la victoria es nuestra. Serán nuestros filmes los que vayan a Cannes para demostrar que la cinematografía francesa también tiene potencial (Godard 2014, 25).

Del fragmento anterior podemos deducir que, a pesar del trasfondo industrial diferente que tienen los dos movimientos, los directores japoneses comparten el mismo espíritu de ruptura con el cine clásico, con el cine tradicional y con el cine comercial. Otra concordancia, entre los dos movimientos es el nombre que se les atribuyó: *nouvelle vague* y *nūberu bāgu*. Claramente el término japonés surge de una translación fonética del término francés; y que como hemos aclarado antes, nace como una estrategia de marketing en Shōchiku. El asunto terminológico podría despistarnos un poco y llevarnos a creer que hubo una influencia directa de la nueva ola francesa a la nueva ola japonesa, pero Hirasawa nos aclara que, aunque sí hubo ciertas influencias en contadas ocasiones provenientes de la cinematografía de los galos, es muy difícil hablar de una influencia directa, primero porque el contexto socio-político y estético de Japón que da paso a la nueva ola es completamente diferente al contexto francés, y esto le da un origen único a cada movimiento. Y segundo, porque las instancias de influencia y préstamo no fueron unidireccionales de Francia al resto de las nuevas olas en el mundo, si no que las influencias fueron en todos los sentidos; por ejemplo, hubo influencias fuertes de las películas del género *taiyōzoku* a las películas de la ola francesa, así como hubo influencia del movimiento británico cinematográfico conocido como *free cinema* a la nueva ola francesa, etcétera. Aclaramos esto para prevenir las simplificaciones comparativas que muchas veces surgen de la insignificante concordancia terminológica (Hirasawa 2019, sin página).

El uso del término de nueva ola empezó en Francia, y desde el principio tuvo fines editoriales y de marketing. Andrew identifica que, el término tiene su origen en un artículo del semanario francés, *L'express*, cuando en 1957, la periodista Françoise Giroud, escribe (no en un contexto cinematográfico, más bien sociológico) sobre un cambio necesario en la sociedad francesa que debía venir y ser liderado por la juventud. Después en 1959, Pierre

Billard decide usar el término en la portada de la revista, *Cinéma 58*, celebrando la inclusión de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut en el festival de cine de Cannes (Andrew 2014, 10), y esta será la primera vez que el término de nueva ola se ocupe en un contexto cinematográfico. Será un poco después, en 1960, que Shōchiku empezará a usar el término también para promocionar las películas de sus más nuevos e intrépidos directores.

2.2 Antecedentes de la ola: El mar retrocede

Y aunque hemos identificado al inicio de la ola con el estreno de la segunda película de Ōshima en Shōchiku, la nueva ola ya se gestaba desde varios años antes. La imperiosa necesidad de romper con el cine clásico y con el cine humanista de la posguerra ya se reflejaba en algunas películas de la década de los cincuenta. En 1955, se filmó un comercial para bicicletas experimental llamado *Aro de plata* (*Ginrin*), con un diseño de producción ideado por el Taller Experimental (*Jikken Kōbō*), con música compuesta por Suzuki Hiroyoshi y Takemitsu Tōru[23], y codirigido por Higuchi Genichirō, Yabe Masao, y el recién graduado de la Universidad de Tokio, Matsumoto Toshio. Este producto audiovisual será uno de los primeros experimentos cinematográficos de los jóvenes artistas disidentes de la posguerra. Esto por el lado de la experimentación con la técnica.

Por el lado de la vanguardia narrativa, en 1956 surge el fenómeno del *taiyōzoku eiga*, también conocido como las películas de la tribu del sol. Esta serie de películas está inspirada en las novelas escritas por el entonces joven rebelde, Ishihara Shintarō, y retratan a una juventud burguesa, libertina y criminal que con sus actitudes rebeldes rechazan a la tradición japonesa y los valores sociales normalizados en su época. Estas historias nos relatan la vida de jóvenes acaudalados de la posguerra que escuchan jazz, usan camisas hawaianas, practican el sexo casual y poliamoroso, y manejan motocicletas, autos y botes a altas velocidades. Santos apunta al respecto que, el *taiyōzoku eiga* “dio voz a una nueva sensibilidad hedonista y amoral, que aspira a romper con los principios más arraigados de

[23] Este será el primer contacto con el mundo del cine de Takemitsu Tōru, quien posteriormente se consagraró como uno de los más importantes compositores de música para películas en la historia de Japón.

la tradición japonesa. De manera muy particular, la familia se denuncia como una estructura social anacrónica y disfuncional, como lo es el mismo Estado, entendido como una gran familia deficientemente ensamblada" (Santos 2020, 9). Es por el *ethos* antes descrito que el *taiyōzoku* se considera el principal antecedente narrativo de la nueva ola del cine japonés.

Aunque las primeras películas del *taiyōzoku* fueron *Temporada del sol* (*Taiyō no kisetsu*, 1956) de Furukawa Takumi para Nikkatsu y *La habitación del castigo* (*Shokei no heya*, 1956) de Ichikawa Kon para Daiei, la película más celebrada de entre todas las del género será la ópera prima de Nakahira Kō, *Fruta enloquecida* (*Kurutta kajitsu*, 1956). Esta película destacó por el increíble trabajo de dirección de Nakahira y el sorprendente estilo impresionista de montaje; además, esta será la primera película protagonizada por Ishihara Yūjirō, hermano del escritor de las novelas *taiyōzoku*, quien se convirtió en el actor estrella de su generación dentro de Nikkatsu[24]. Stephens nos cuenta que Ōshima, antes de volverse director, cuando aún era asistente de director y crítico de cine escribió sobre *Fruta enloquecida*, y en su texto decía que: "En el sonido de una falda de una chica siendo desgarrada, la gente sensible podía escuchar el lamento de una gaviota que anunciaba la llegada de un nuevo tipo de cine japonés" (en Stephens 2005, sin página).

También, desde principios de la década de los cincuenta, empezó a desarrollarse propiamente lo que conocemos como cine independiente, o pequeñas casas productoras que creaban obras a la sombra de los grandes estudios. El gran pionero del cine independiente será Shindō Kaneto y su pequeña compañía de producción Kindai Eiga Kyōkai, activa en la producción cinematográfica independiente desde 1952. Otra de las compañías independientes más importantes para la nueva ola, será Iwanami Productions, compañía en donde desde mediados de los cincuenta se apoyará a directores como Hani Susumu y sus documentales experimentales al estilo del *cinéma verité*[25], pero con un especial toque japonés. Finalmente tendremos algunos otros colectivos de producción independiente como el Club de Cine de la Nihon University (Nihon Daigaku Eiga Kenkyūkai), en el que

[24] Cabe mencionar que Ishihara Yūjirō aparecerá primero en la película de *Temporada del sol*, pero en un papel secundario. Será el éxito que tuvo en taquilla y el interés que despertó su papel protagónico en *Fruta enloquecida*, lo que lo encumbrará como el actor mejor cotizado de Nikkatsu.
[25] Entendido como el documental de vanguardia europeo de la posguerra.

participaban Matsumoto Toshio y Adachi Masao; al mismo tiempo, floreció el grupo conocido como Cinema 58, con integrantes como Teshigahara Hiroshi y Hani Susumu, entre otros, quienes grupalmente produjeron el celebrado cortometraje experimental conocido como *Tokio 58* (Hirasawa 2020, 87).

Durante la segunda mitad de los cincuenta, en Japón también floreció la escritura de teoría y crítica cinematográfica, de la mano de publicaciones periódicas como *Crítica de cine* (*Eiga Hihyō*), revista de crítica fundada por Yamagiwa Eizō en 1957, y *Cine documental* (*Kiroku eiga*), publicada por la Conferencia de Productores de Cine Documental y Educativo (*Kiroku Kyōiku Eiga Seisaku Kyōgikai*) que tenía como miembro activo, para variar, a Matsumoto Toshio. También florecieron los grupos de estudio y discusión cinematográfica como la Sociedad de Cine y Crítica (*Eiga to Hihyō no Kai)* en donde comenzó la carrera de Ōshima Nagisa como teórico cinematográfico. Por supuesto, que todos estos espacios de debate y análisis cinematográfico contribuyeron al avance vanguardista y experimental del séptimo arte en Japón (Raine 2012, 144-145).

Tras las primeras producciones del género *taiyōzoku* en 1956, mencionadas anteriormente, los estudios también empezaron a producir cine con temáticas disidentes y que ensalzaban a la delincuencia juvenil. Ejemplo de esto será *Un juego perfecto* (*Kanzenna yūgi*, 1958, director: Masuda Toshio), también escrita por Ishihara Shintarō y, por tal motivo, relacionada directamente con el *taiyōzoku*. Por otro lado, tendremos el cine de Masumura Yasuzō, quien en 1958 llamó a la destrucción del cine mainstream japonés, pues opinaba que el modo de producción de la industria propiciaba la supresión de la individualidad (Desser 1988, 23). Masumura vuelve a Japón con estas ideas radicales, tras haber estudiado cine en Roma, en el celebérrimo *Centro Sperimentale di Cinematografia*, bajo la tutela de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Luchino Visconti, directores insignes de la vanguardia europea (Desser 1988, 42). Tras unos años como asistente de director en Daiei, se estrenará su ópera prima, *Besos* (*Kuchizuke*, 1957), en donde nos cuenta la historia de un joven de clase baja, alienado y con mucha ira contenida, que encuentra el sentido a su vida buscando emociones fuertes, como las apuestas, las carreras de motocicletas y vagar con su novia.

Finalmente, habría que recordar que la carrera de varios de los cineastas de nueva ola comienza dentro de los estudios, algunos años antes de la derrota de la lucha anti-ANPO de finales de los cincuenta, y que esas producciones tempranas, aunque ya muestran atisbos de radicalidad y disidencia, aún no desarrollan el nihilismo, la misantropía y el sadismo sexual que caracterizarán a las películas posteriores a la derrota del movimiento social. Paradigma de lo anteriormente descrito serán la primera (*Ciudad de amor y esperanza*, 1959) y segunda (*Historia cruel de juventud*, 1960) películas de Ōshima; pues en la primera, aunque el protagonista es un estafador juvenil, aún se le presenta con cierto tipo de simpatía con la que el espectador es capaz de empatizar, incluso al final de la narrativa se le otorga la posibilidad de redención; sin embargo en la segunda, los protagonistas son completamente antisociales, antipáticos y su mundo desciende rápidamente en una espiral de excesos, delincuencia y muerte. Este cambio de actitud hacia los personajes y la historia es lo que, en principio, diferencia a las producciones de pre nueva ola con las de nueva ola. Otros cineastas de nueva ola que debutarán antes de la derrota del ANPO dentro de los estudios serán: en Shōchiku, Shinoda Masahiro en 1959. En Nikkatsu, Suzuki Seijun en 1956, Kurahara Koreyoshi en 1957, e Imamura Shōhei en 1958.

2.3 La ola rompe

David Desser propone dividir la historia temprana del cine japonés en tres diferentes etapas, la última de estas tres será el cine de nueva ola. El desarrollo que propone es el siguiente: 1) primero está el cine clásico, que corresponde al periodo de los maestros de la preguerra del cine japonés. Las características que le atribuye a este cine clásico son las siguientes: "cronológico, episódico, cíclico, mítico y trascendental", y dice que heredan sus características principales de las artes escénicas tradicionales japonesas. 2) En segundo lugar cronológicamente está el cine moderno, que corresponde al periodo de los maestros de la posguerra. Las características que le atribuye son las siguientes: "cronológico, causal, lineal, histórico e individual", y lo emparenta con un cine influenciado por el cine de estudios de Hollywood. 3) En tercer lugar vendrá el cine modernista, que corresponderá al

periodo de la nueva ola. Las características del cine de nueva ola, que lo diferencian de las etapas anteriores, son las siguientes: “no cronológico, arbitrariamente episódico, no causal, dialéctico, anti mítico, anti psicológico, meta histórico” (Desser 1988, 15). Así pues, en su esquematización y descripción de cada etapa del desarrollo en el cine japonés temprano, Desser intenta dejarnos en claro que los valores que se persiguen o exaltan en el cine de la nueva ola representan una deliberada oposición en contra el cine de las 2 etapas anteriores. Podríamos decir simbólicamente, que es un cine anti-Ozu, quien representará a las camadas de maestros de preguerra y de posguerra inmediata. Al ir deliberadamente en contra de la tradición (con lo que ese acto representa en una sociedad que tiende a lo homogéneo), el cine de nueva ola japonesa ocupará prácticas vanguardistas de narración audiovisual, que se integrarán al repertorio cinematográfico de Japón. El cine japonés, durante los sesenta con el influjo de la nueva ola, se va convirtiendo en un cine más experimental y más en la línea de lo que conocemos como cine de arte[26] y de autor, en contraposición con el cine comercial de los grandes estudios.

Ahora, dentro de la historia de la nueva ola podemos identificar dos momentos álgidos de producción cinematográfica. El primero será a partir de 1960, pues nace del espíritu de derrota de la lucha social en contra del ANPO (Tratado de Cooperación Mutua y Seguridad entre Estados Unidos y Japón), y con ello surgen las producciones radicales de los jóvenes asistentes de dirección de Shōchiku (Terayama escribió guiones para varias de estas películas). El segundo momento álgido vendría en el largo 1968 (refiriéndose al movimiento social entre 1968 y 1970), que coincide con el periodo en que la cadena de cines de arte, el ATG, comienza a financiar producciones independientes para cineastas de nueva ola disidentes de los estudios; además, en este largo 1968, la lucha social se reavivará de la mano de estudiantes y demás inconformes con la guerra en Vietnam y con el nuevo refrendo del ANPO, pactado para 1970 (Desser 2015, sin página).

Por ahora centrémonos en las protestas multitudinarias e interseccionales que se desarrollaron en el contexto del refrendo del ANPO en el año 1960 en Japón; pues, no es coincidencia que varios de los filmes fundacionales de la nueva ola estén contextualizados durante las protestas que tomaron las calles de varias ciudades y sitios de interés político de

[26] Ver nota 38 para la definición de cine de arte o *arthouse cinema*

Japón. Tal es el caso del corto experimental independiente de Matsumoto Toshio, *Tratado de Seguridad* (*Anpo jōyaku*, 1959), y también los largometrajes que dieron vida a la ola de Shōchiku, *Historia cruel de juventud* y *Lago seco* (sobre este último, ya referimos anteriormente que fue coescrito por Terayama). Las protestas anti ANPO de 1960 son históricas para el Japón moderno por la masiva cantidad de inconformes que se apoderaban de las calles de varias ciudades japonesas, y por haber unido a diferentes sectores de la población en un solo grito; dice Andrews al respecto que:

> Nunca los japoneses se habían unido en protesta tan multitudinariamente y con tanta diversidad. No sólo había radicales políticos, izquierdistas del mainstream y sindicalistas, también había amas de casa, dependientes de tiendas, estudiantes, poetas, cantantes, profesores y taxistas comprometidos con ponerse en huelga, distribuir panfletos y salir a las calles con pancartas, gritando consignas (Andrews 2016, 42).

Además de oponerse al tratado, y lo que significaba ser aliados de los Estados Unidos en pleno desarrollo de la guerra fría, las protestas señalaban problemas más de fondo en la sociedad japonesa, como lo sería el inicio de la hegemonía política del Partido Liberal Demócrata, y su extremadamente impopular primer ministro, Kishi Nobusuke, quien firmó el tratado.

Una de las facciones más destacadas durante las protestas fue la federación de estudiantes universitarios, conocido como el *Zengakuren*, que a partir de 1958 se empezó a destacar como una facción de las más radicales y activas políticamente. Ellos fueron los protagonistas de las batallas campales más violentas durante las protestas de 1960. Este grupo radical estaba compuesto en su gran mayoría por estudiantes de clase social baja[27] y que además se sentían traicionados por la izquierda institucional de la posguerra inmediata. Fue en gran medida por la precariedad en la que vivían, al verse oprimidos por las medidas gubernamentales, y al no sentirse representados por los ideales del Partido Comunista Japonés, ni por el Partido Socialista de Japón, que el *Zengakuren* se radicalizó y organizó para la acción directa y la confrontación en las calles, cada vez con métodos más radicales.

[27] Estudiantes que en nada se parecían a los jóvenes burgueses del *taiyōzoku*. Más bien se posicionaban del otro lado del espectro social.

De la mano del *Zengakuren* y su crítica a la izquierda institucional por su pasividad, nacerá eventualmente lo que se conoció como la Nueva Izquierda en Japón. Standish reconoce que:

> Una conciencia generacional basada en la oposición política se ligó inmediatamente a los movimientos estudiantiles de los cincuenta y sesenta. Así mismo, compartían la experiencia que le tocó vivir a la primera generación de cineastas de posguerra quienes vivían oprimidos artísticamente por las prácticas monopólicas del sistema de estudios comerciales y su organización ultra vertical (Standish 2001, 1).

El *Zengakuren* fue fundado en 1948 como una federación de 300,000 estudiantes de 145 universidades. Ōshima durante sus años de estudiante en la Universidad de Kioto, cuando era un joven estudiante de Ciencias Políticas, se volvió uno de los líderes estudiantiles de su escuela entre 1951 y 1953 (Standish 2001, 24). Y por supuesto, también apoyó a la crítica a la izquierda institucional que sus *kōhai* (los jóvenes del *zengakuren* en 1960) estaban articulando. En *Historia cruel de juventud*, Ōshima retrata un tipo de marcha típica del *Zengakuren*, en donde los participantes se toman de los brazos y avanzan rápidamente haciendo movimientos colectivos en zigzag. Los personajes principales de la película son una pareja de jóvenes llenos de ira: un estudiante pandillero de clase baja y una joven de clase media hastiada de la monotonía de una vida promedio en busca de emociones fuertes. Los jóvenes montan una estafa en donde roban a señores adultos usando la sexualidad de la chica como señuelo. Y en la película además de la delincuencia juvenil se tocan temas como la ruptura generacional, el sexo casual, el sadismo, la violación, el aborto, todos estos retratados desde perspectivas extremadamente nihilistas. Y Ōshima arroja a estos personajes destructivos al contexto del Japón de su época, el de las protestas estudiantiles, el del *Zengakuren*.

En este mismo sentido, en la célebre película *Lago Seco* de Shinoda y Terayama tenemos a tres personajes principales que representan a diversos tipos sociales, todos atravesados por el álgido contexto político de 1960. Uno de ellos es hijo de una familia burguesa entregado a los excesos y al poder que le da su posición económica (crítica directa a los personajes del *taiyōzoku*); otro es un chico de clase baja y miembro radical del movimiento estudiantil, uno de los tipos más violentos del *Zengakuren* (clara crítica a este

tipo de personajes ultra radicalizados, que nos recuerda a los niños representados en *Cacería de adultos* y *El emperador salsa cátsup*); y la tercera protagonista es una joven estudiante que cae en la miseria tras el suicidio de su padre, y que al final de la narrativa encuentra su lugar en medio de una de las protestas del *zengakuren*. Estos tipos sociales con vidas destruidas, patéticas y llenos de ira caracterizarán al personaje modelo de este primer momento de producción de cine de nueva ola en Japón. Así pues, un nihilismo exacerbado, poco complaciente con el maniqueísmo humanista, caracterizará el tono narrativo de estas producciones.

Las dos películas referidas anteriormente junto con *Bueno para nada* de Yoshida darán el banderazo de salida de las películas de la nueva ola de Shōchiku. Nikkatsu (quien daría a luz al *taiyōzoku* y las películas sobre delincuencia juvenil, antecesoras de la ola) responderá inmediatamente de la mano de sus jóvenes cineastas, como Kurahara Koreyoshi con su película *Los perversos* (*Kyōnetsu no kisetsu*, 1960), o Imamura Shōhei con su película *Cerdos y buques de guerra* (*Buta to gunkan*, 1961). Imamura se convertirá en uno de los cineastas más reconocidos e insignes de la nueva ola[28].

Una vez que hemos establecido el nacimiento de la nueva ola (como tal) dentro de los grandes estudios cinematográficos, durante el momento más álgido de las protestas sociales de 1960 y en la inmediata derrota del movimiento social, es pertinente hacer notar que la nueva ola empezó a distanciarse de los estudios, muy poco tiempo después de su inicio. El primer incidente entre los estudios y los directores de nueva ola fue protagonizado por Shōchiku y Ōshima. La causa de la controversia fue su cuarta película como director, y su tercera película de nueva ola, *Noche y niebla en Japón* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960). Esta película narra superficialmente la historia de una boda, pero en ella encontramos una alegoría extendida sobre el quiebre entre la vieja y la nueva izquierda en Japón. La película se erige como una reflexión a posteriori sobre el fallo del movimiento en contra del ANPO y la decadencia dentro del movimiento estudiantil y la sociedad en general. Esta película tenía muchos elementos críticos que seguramente incomodaron profundamente a los directivos de Shōchiku y otros sectores de la sociedad. Al final, la

[28] Prueba de esto es que Japón ha ganado 5 Palmas de Oro en el Festival de Cine de Cannes, y 2 de las 5 le pertenecen a Imamura. Él será pues, el único cineasta de la nueva ola que se haya consagrado con este galardón; ni siquiera al célebre Ōshima Nagisa se le otorgó esta distinción.

película fue retirada de cartelera cuatro días después de su estreno y Ōshima renunció de inmediato. “El fallo de Shochiku de retirar de cartelera *Noche y niebla en Japón* fue lo que inspiró a Oshima a abrazar la producción independiente” (Desser 1988, 53).

Pero hubo una razón político-histórica de peso para que Shōchiku decidiera retirar la película de Ōshima de carteleras y esto fue el asesinato transmitido por televisión de Asanuma Inejirō, dirigente del Partido Socialista de Japón. Mientras estaba en un mitin, un joven de 17 años, Yamaguchi Otoya, subió al escenario y lo apuñaló en un par de ocasiones. Yamaguchi fue a la cárcel donde se suicidó. El ataque, televisado en vivo, ocurrió el 12 de octubre de 1960, y ese mismo día fue cuando se retiró de carteleras la película, que se había estrenado el 9 de octubre. Al respecto dice Andrews que, “todo lo que Yamaguchi logró en términos concretos fue que retiraran de los cines a *Noche y niebla en Japón*, la película con temática ANPO del director izquierdista (y alguna vez miembro destacado del *zengakuren*) Nagisa Ōshima” (Andrews 2016, 66).

Tras renunciar a Shōchiku, Ōshima establece su propia compañía productora llamada, Sōzōsha. Pero, aunque sus producciones eran independientes, aún dependían en cierto grado de la infraestructura de los estudios para su distribución y exhibición. Así pues, la mayoría de las películas de Sōzōsha, fueron distribuidas por Shōchiku. Muchos cineastas, como Yoshida, Shinoda, Imamura, y otros, siguieron los pasos de Ōshima y paulatinamente se fueron separando de los estudios para apostar por el cine semi independiente.

2.4 La nueva ola lo inunda todo y regresa al mar: el ATG

Bajo la dinámica de dependencia entre los estudios y las nuevas casas productoras independientes fundadas por directores exempleados de los estudios, transcurrieron los años sesenta. Los directores dejaron de depender de los presupuestos de los grandes estudios para producir sus películas, y por ello los grandes estudios ya no tenían control sobre el contenido, la técnica cinematográfica, ni la producción de las películas. Sin embargo, al ser los estudios quienes tenían las salas de cine, eran ellos quienes decidían qué películas de los cineastas de nueva ola comprar, cuándo proyectarlas, y por cuánto tiempo

exhibirlas. Y así transcurrió casi toda la década, hasta que en 1967 intervino el Art Theatre Guild (ATG) ante esta situación.

El ATG fue fundado el 15 de noviembre de 1961, por iniciativa de Kawakita Kashiko y su esposo Kawakita Nagamasa, apoyados por varias empresas y personalidades del medio cinematográfico en Japón. En un principio la empresa se dedicó a importar y exhibir en Japón cine de arte de diferentes partes del mundo. En total el ATG tuvo 10 complejos cinematográficos a su disposición a lo largo y ancho del territorio japonés. Los primeros años tras su fundación, la empresa funcionó como distribuidora y como recintos de exhibición de cine de arte extranjero; por ello el ATG contribuyó en la exhibición a públicos japoneses interesados en el cine vanguardista de las obras de Ingmar Bergman, Jean Cocteau, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Federico Fellini, Orson Welles, la nueva ola francesa, Andrzej Wajda, John Cassavetes, Nicholas Ray, Glauber Rocha, Satyajit Ray y muchísimos otros directores fundamentales para el desarrollo del llamado cine de arte (*art house cinema*)[29] alrededor del mundo. Podemos decir que el ATG jugó un rol fundamental en la creación de conciencia sobre la historia del cine de autor mundial entre la sociedad japonesa (Domenig 2005, 11).

El recinto matriz del ATG fue el famoso *Art Theatre Shinjuku Bunka* en Tokio. Este complejo no sólo fue el centro de la contracultura fílmica de Japón, también se interpretaban obras de teatro y se montaban diversos tipos de exhibiciones artísticas, convirtiéndolo en un verdadero centro para el desarrollo de las artes contraculturales en general. (Yomota 2011, sin página). Es relevante que el cine matriz del ATG estuviese en Shinjuku, pues este lugar fue, durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta, el seno de la contracultura en Japón. En los cafés *underground* del barrio se reunía la crema y nata de la contracultura de la época; ahí habitaban desde los *fūtenzoku* (*hippies*) que se juntaban a pasar el día y fumar marihuana afuera de la estación de Shinjuku, hasta los artistas de vanguardia como Terayama, el poeta Tanikawa Shuntarō o el cineasta radical Wakamatsu Kōji. Al respecto dice Andrews que:

> Shinjuku era el equivalente de Tokio o Japón más cercano a Haight-Ashbury o Greenwich Village. Con su variedad de bares en Golden Gai, su distrito gay Nichōme,

[29] Ver nota 38 para la definición de cine de arte o *arthouse cinema*.

su popular librería Kinokuniya, sus lugares artísticos como Fūgetsudō y Ungra Pop, cines y foros musicales— Shinjuku era un lugar muy atractivo. […] Los medios contribuyeron en forjar su rol como el núcleo de la contracultura. El *Asahi Shinbun* proclamó a 'Shinjuku en Tokio como el pueblo angura (underground)' en marzo de 1968. Lo ensalzaron por su afinidad por los incidentes y escándalos. Los medios lo llamaron 'Shinjuku, la amiba gigante', 'la jungla Shinjuku', 'Shinjuku, el barrio a punto de explotar" (Andrews 2016, 264-265).

Por supuesto que en este panorama se hizo de fama el cine del ATG, el *Art Theatre Shinjuku Bunka*; asentado en el corazón de la contracultura, este espacio se empezó a interesar más en exhibir películas japonesas de vanguardia hacia finales de los sesenta. Habiendo distribuido a principio de los sesenta unas pocas películas japonesas[30], decidieron distribuir la película *Patriotismo* (*Yūkoku*, 1966) escrita, producida y dirigida por Mishima Yukio, la cual tuvo muy buena recepción y aceptación entre el público de nicho. Y a partir de ahí se empezaron a interesar mucho en que hubiera más producciones nacionales de vanguardia y experimentales en exhibición dentro de sus salas. En 1967, cuando el ATG estaba bajo la dirección del visionario Kuzui Kinshirō, se construyó otra pequeña sala en el sótano del *Art Theatre Shinjuku Bunka*, a este nuevo teatro, se le nombró el *Sasori-za*, por consejo de Mishima (Domenig 2005, 13). El *Sasori-za*, fue en diversas ocasiones el escenario para las puestas en escena de Terayama y su Tenjō Sajiki.

Fue también en 1967 que el ATG se empezó a involucrar en la producción cinematográfica. A Imamura Shōhei le faltaba dinero para terminar su película independiente, *Un hombre desaparece* (*Ningen jōhatsu*, 1967) y el comité directivo del ATG decidió aportar dinero para que el director pudiera terminarla. Al año siguiente, el ATG produjo su primera película, *Muerte en la horca* (*Kōshikei*, 1968) de Ōshima Nagisa. Las películas que producía el ATG se conocían como "filmes de 10 millones de yenes" (*issenman en eiga*), puesto que el ATG ponía 5 millones y la productora independiente del artista ponía otros 5 millones para el presupuesto de la película, dando un total de 10 millones[31] (Domenig 2005, 13). Eran películas de muy bajo presupuesto, comparadas con

[30] En 1961 distribuyeron *Pitfall* (*Otoshiana*) de Teshigahara Hiroshi; en 1952 distribuyeron *Humano* (*Ningen*) de Shindō Kaneto; y en 1963 distribuyeron *Ella y Él* (*Kanojo to kare*) de Hani Susumu

[31] Un poco menos de $28,000 dólares americanos de ese entonces.

las producciones de los estudios. Y aunque a veces estos presupuestos no eran suficientes, este mismo esquema de producción se estandarizó durante las siguientes producciones del ATG. *El emperador salsa cátsup* fue uno de estos filmes de 10 millones de yenes; incluso esta será la primera interacción entre Terayama Shūji como director de cine y el ATG. Y mientras a muchos directores de filmes de 10 millones de yenes muchas veces no les alcanzaba el presupuesto, *El emperador salsa cátsup* costó sólo 1.3 millones de yenes[32] (Ridgely 2010, 51). Lo que quiero apuntar aquí es que, si 10 millones de yenes ya era un valor de producción increíblemente barato, el valor de producción del primer largometraje de Terayama fue insignificante.

A pesar del bajo presupuesto de las producciones del ATG, eran un presupuesto mayor a lo que los directores pudiesen haber conseguido independientemente, pero lo más importante es que, el ATG no le imponía ningún tipo de restricción a los directores, quienes podían dar rienda suelta a sus más alocadas fantasías cinematográficas. Otra de las grandes innovaciones del ATG fue que, en el contexto del desarrollo de las artes vanguardistas de intermedia y el transmedia en Japón, la compañía creó oportunidades para que artistas con especialidad en otras artes hicieran películas; y este era el caso de Terayama, quien, a pesar de su renombre y éxito en diferentes artes, incluido el teatro, difícilmente habría podido conseguir algún presupuesto de uno de los grandes estudios para producir sus películas. Al respecto dice Yomota que:

> Al ATG no le importaba el *pedigree* de los directores que contrataba. Ya sea que vinieran de hacer documentales, películas en 8 y 16 milímetros, o de la televisión, por no mencionar el teatro vanguardista y el manga, si tenían talento, el ATG los contrataba para experimentar con el medio y les daba la oportunidad de dirigir su primer largometraje. Había un fuerte sentimiento de estar rompiendo con las formas establecidas de los filmes de estudio y de estar jugando con las fronteras del medio cinematográfico, incluso creando géneros que nunca se habían categorizado (Yomota 2011, sin página).

Así pues, el ATG se volvió un gran laboratorio de experimentación cinematográfica a finales de los sesenta y principios de los setenta; un bastión para cineastas y artistas en

[32] Alrededor de $3,500 dólares americanos en 1970.

general donde podían experimentar sin límites con el medio cinematográfico y buscar nuevas formas de comunicación audiovisual. De la mano del ATG, el cine experimental en Japón avanzó a pasos agigantados. Sobre esto precisamente habla Domenig, quien identifica que el ATG en su afán experimental les da oportunidades a artistas provenientes también del arte no cinematográfico y lo que esto representó para la industria. Dice el autor:

> Si el término "independiente" encaja en algún lugar de la industria cinematográfica de 1960, este lugar son los filmes experimentales. Aquí, el ATG jugó un papel doblemente decisivo. Por un lado, además del Sōgetsu Art Center, el Shinjuku Bunka Cinema y su teatro underground Sasori-za se convirtieron en el lugar donde se concentraba la experimentación cinematográfica. Por el otro lado, el ATG permitía a muchos artistas experimentales que realizaran largometrajes, entre ellos Matsumoto Toshio, las estrellas de la escena amateur de 8mm Ōbayashi Nobuhiko y Takabayashi Yōichi, así como a Terayama Shūji, famoso poeta y dramaturgo, y figura prominente del teatro de vanguardia japonés. El ATG les permitió dirigir filmes revolucionarios, que se convirtieron en obras maestras del cine vanguardista japonés (Domenig 2005, 10).

Terayama Shūji dirigió oficialmente cuatro largometrajes en coproducción con el ATG, el primero de ellos que será *El emperador salsa cátsup* de 1970[33], después *Tira los libros*, *sal a las calles* de 1971, seguido de *Morir en el campo* de 1974, y, por último, estrenará póstumamente *Adiós al arca* (*Saraba hakobune*) en 1984. Sobre las diferentes ediciones de *El emperador salsa cátsup* es conveniente notar que, en un primer momento el filme duraba 85 minutos, pero tras la crítica y la censura de las partes más controversiales quedó convertido en el filme de 76 minutos al que hoy tenemos acceso; posteriormente se convirtió en un cortometraje de 28 minutos, que se mostró en festivales de cine europeos (incluido el Festival de Cine de Cannes), y que también está disponible hasta el día de hoy.

[33] En diferentes textos y medios aparecen diferentes fechas de producción; en los sitios web antológicos de cine se dice que se estrenó en 1971; pero Kiejziewicz la ubica en 1970, y en la edición japonesa en DVD de *El mundo del video experimental de Terayama Shūji Vol. 4* (*Terayama shūji jikken eizō wārudo vol. 4)* también viene enlistada con el año de 1970. Finalmente, descubrí que la versión de 76 minutos se estrenó en junio de 1970 en el Sōgetsu Art Center; y la versión de 28 minutos para distribución europea fue la que se estrenó en 1971.

Para efectos prácticos de esta tesis, la versión que comentaremos será la versión accesible más completa que es la de 76 minutos.

Antes de pasar directamente al análisis del filme, habrá que cerrar de alguna manera este capítulo, y una buena manera sería hablando sobre el final de la nueva ola del cine japonés. En 1968 y hasta 1970, se empezó a sentir un espectro de la tensión política que asaltó Japón casi una década atrás con las protestas alrededor del primer refrendo del ANPO. El tratado se iba a refrendar de nuevo en 1970 y esto causaba una ansiedad generalizada entre la generación que vivió la lucha anterior. Además, en 1968 varios grupos de estudiantes organizados bajo el nombre del Comité de Lucha de Estudiantes Unidos (*Zenkyōtō*) tomaron diversas universidades a lo largo de Japón, protestando por problemas estructurales y organizacionales específicos de las universidades; muchas de estas protestas estudiantiles se alimentaron también con los diversos grupos sociales que protestaban en contra de la guerra de Vietnam, incluidos Terayama y muchos otros intelectuales y artistas de la época. Pero tras dos años de movilización de nuevo las protestas perdieron fuerza y se vieron derrotadas. Primero, el 18 de enero de 1969 cayó el movimiento estudiantil con la violenta batalla que se libró dentro de la Universidad de Tokio, entre varias facciones de estudiantes y la policía. La Universidad quedó destruida, el proceso fue televisado, se capturaron a varios líderes del movimiento y la opinión pública en general ya no era de simpatía hacia la protesta estudiantil (Andrews 2016, 112). Además, en 1970 se volvió a refrendar el tratado del ANPO y con ello se puso el clavo en el ataúd del movimiento social en el Japón de los sesenta y setenta. El sentimiento de derrota fue generalizado y alcanzó a varios sectores de la población.

Este pesimismo también se hizo patente entre cineastas de la nueva ola, generando producciones críticas hacia los movimientos sociales y de un nihilismo exacerbado, como lo será *El emperador salsa cátsup*. Standish hablando sobre uno de los textos fundamentales de este momento de creación cinematográfica, producido por el ATG, *Purgatorio heróico* (*Rengoku eroica*, 1970) de Yoshida Yoshishige[34], reconoce el sentimiento de derrota ideológica que se vivió en el espectro de la sociedad que había visto doblemente derrotada la lucha social en contra del ANPO, y el fracaso anticipado de los

[34] La segunda parte del llamado "tríptico revolucionario" de Yoshida, que se completa con *Eros + Masacre* (*Erosu purasu gyakusatsu*, 1969) y *Golpe de estado* (*Kaigenrei*, 1973)

métodos radicales de tendencia extremista que empezaron a tomar los movimientos sociales a lo largo de los años setenta. Dice el autor:

> La conclusión, resumida en la escena final de *Purgatorio Heróico* cuando Mariko Okada camina hacia el final de la plataforma de la estación y aparecen las palabras "dead end" escritas en inglés, era profética pues dejaba ver el fin de una oposición política real en Japón a partir de 1968 en adelante, y el triunfo de los valores económicos neoliberales que presagiaban la burbuja económica de los ochenta y su posterior desplome en los noventa (Standish 2015, 43).

El interés que los artistas y los espectadores pusieron, durante la década de los sesenta, en reflexionar sobre la situación social y política del país a través del arte y su consumo se desvaneció gradualmente. Y así también perdió fuerza, no sólo el fondo o los temas políticos, si no la experimentación con la forma que se había potenciado con este furor por romper con los modelos prestablecidos del arte. Además, la vanguardia experimental y sus técnicas empezaron a ser absorbidas por el mainstream, y esto generó bastantes dudas entre la comunidad artística. Ejemplo de ello fue la conocida Expo '70 en Osaka (también llamada *Japan World Exposition and 10th Tokyo Biennale*), en donde se abrió espacio para que los artistas de vanguardia expusieran su trabajo, se dieran a conocer ante el mundo y obtuvieran ciertos mecenazgos de particulares y de grandes compañías. Así, el grueso de los artistas de vanguardia que no fueron invitados vio cómo se comercializaba el movimiento y clamaban que venderse a las corporaciones contradecía el principio de ir en contra de la cultura *mainstream*. Poniendo así el clavo en el ataúd de la vanguardia de la época. Relacionado con lo recién mencionado, Kiejziewicz abona que, "aunque muchos directores de cine y artistas de entre 1970 y 1980 seguían preocupados por los aspectos políticos del arte o consideraban al arte como una forma de protesta (como Adachi Masao), el interés en los cambios sociales se desvaneció poco a poco entre las generaciones futuras" (Kiejziewicz 2020, 58).

Así pues, la situación económica y la suerte no favorecieron al movimiento de la nueva ola del cine japonés y su última trinchera, el ATG, quienes poco a poco veían apagarse a la flama de la vanguardia cinematográfica, y el interés del público por sus productos culturales. También el sentimiento de derrota se encarnó entre los cineastas más

políticamente activos del movimiento, como uno de los fundadores Matsumoto Toshio, quien dice: "Hubo dos momentos de oposición en contra del Tratado de Seguridad – primero en 1960, después en 1970. La segunda vez creímos que ganaríamos, pero perdimos. Estas dos derrotas consecutivas causaron un gran sentimiento de derrota" (En O'Sullivan 2002, sin página). Por el lado de lo artístico, Sas concluye que, con el suicidio ritual de Mishima y la Expo de Osaka en el setenta acabó la era dorada de las artes vanguardistas en Japón (Sas 2010, 27).

Por si fuera poco, el ATG también empezó a tener problemas económicos al principio de la década de los setenta, y con ello la nueva ola del cine japonés entró en un proceso de retroceso, la ola finalmente retrocedía de regreso al mar. Para 1972, los directivos del ATG reportaron una deuda acumulada de 20 millones de yenes de la que no se pudieron levantar (Yomota 2011, sin página). Es relevante mencionar también que, la crisis en la industria cinematográfica japonesa fue generalizada, no solo las pequeñas compañías sufrieron las consecuencias económicas del fin del crecimiento acelerado, también los grandes estudios quebraron económicamente marcando así el fin de la era de los estudios en Japón; pero con la industria, también cayó la nueva ola del cine japonés. Finalmente, en 1975, el *Shinjuku Bunka Theater* del ATG cierra sus puertas poniendo el último clavo en el ataúd de la corriente que cambió el rumbo del cine japonés durante la década de los sesenta, la *nūberu bāgu*.

Capítulo 3 – Lo experimental en *El emperador salsa cátsup*

En este capítulo detallaremos las cualidades experimentales que ostenta la narrativa (anti-narrativa) de *El emperador salsa cátsup*. Empezaremos por subrayar el motivo temático alrededor del que se desarrollan los elementos audiovisuales de la película: la revolución de los niños. Después contextualizaremos al cine experimental con relación al filme. Y finalmente detallaremos los elementos experimentales específicos presentes en el primer largometraje de Terayama. Es importante mencionar que este estudio tendrá un enfoque descriptivo de las características experimentales en la película, y que no pretende ser un estudio hermenéutico. Por su tendencia a romper con la lógica narrativa tradicional, el cine experimental se resiste a la interpretación de sus símbolos, a diferencia de otras expresiones cinematográficas que se prestan a análisis hermenéuticos concluyentes. El cine experimental no se interpreta, el cine experimental no se entiende, el cine experimental se (precisamente) experimenta, se vive. Aún con lo anterior habrá elementos muy puntuales en los que verteremos algún tipo de interpretación; nos disculpamos de antemano por tal discordancia.

3.1 La revolución de los niños como motivo temático en *Cacería de adultos* y *El emperador salsa cátsup*

El 7 de febrero de 1960 se emitió por primera vez el drama radiofónico de Terayama, *Cacería de adultos*, a través de la estación RKB-Mainichi de la provincia de Fukuoka. El drama cuenta la historia de un grupo de niños, quienes, tras rebelarse ante sus padres, inician una revolución en contra de los adultos y terminan fundando un imperio independiente para niños en Kyūshū. El drama inicia con un formato de noticiero, en donde se informa al público que una facción de niños en Fukuoka ha decidido revelarse contra la autoridad de sus padres, y está encarcelando y asesinando a los adultos. Posteriormente nos adentrarnos narrativamente en la revolución de los niños y podemos escuchar diversas charlas entre ellos, en donde se discute la estrategia a seguir con esta revolución. Podemos

también escuchar a los adultos desconcertados por no saber cómo actuar ante este inusitado acontecimiento; y también escuchamos a algunos jóvenes universitarios confundidos pues no saben si apoyar a los adultos o a los niños. Algunos niños debaten sobre qué tipo de ideologías adoptar y adaptar del mundo adulto, sin resultados claros. Finalmente, los niños deciden iniciar su propio estado independiente en la isla de Kyūshū al sur de Japón; mientras, se preguntan ¿qué será de ellos cuando crezcan y se conviertan en adultos? Nadie tiene un futuro en el país de los niños, pues se decide que cuando cumplan los veinte años serán enviados a Honshū con la población japonesa general. La radionovela culmina con una nota de incertidumbre, pues en la escena final uno de los niños nota que le empieza a crecer vello facial, amenazando su lugar en el imperio de los niños.

Por supuesto, el radio drama causó mucha controversia por lo incendiario de su mensaje y, sobre todo, por haber usado niños de una escuela primaria local como actores de voz para dar vida a sus personajes. La sociedad de padres y maestros de Fukuoka presentó quejas formales en la estación de radio, argumentando que "aunque el discurso revolucionario estuviera más allá de la comprensión de los niños, la brutalidad de representar a niños matando a sus padres con armas, sólo va en detrimento de su educación" (McDermott 2005, 22). Además, las críticas se endurecieron porque Terayama usó en su narrativa locaciones geográficas reales y específicas en Fukuoka, que hacían del drama, un producto aún más amenazante para los oyentes más conservadores. Gracias a que las quejas levantaron revuelo, la estación de radio terminó despidiendo a su gerente, pero no pasó a mayores. Para Terayama, *Cacería de adultos* no causó tanta controversia como a él le habría gustado (Ridgely 2010, 47-48). Por tanto, una intención queda de manifiesto: a Terayama le interesaba ocasionar algún tipo de conmoción en el espectador, sacarlo del letargo de su cotidianeidad con una obra de arte subversiva.

Y a pesar de que su radio drama no causó el shock que le hubiese gustado, Terayama no olvidó el motivo narrativo de la revolución de los niños. En 1960 tomó un trabajo para escribir guiones de televisión para la NHK, y en uno de sus guiones incluyó el motivo de una revolución infantil, pero el proyecto nunca se realizó. Fue hasta 1970, año en que empezó a producir cine a través del ATG, que Terayama finalmente materializa a la

revolución de los niños en el medio audiovisual a través de su primer largometraje, *El emperador salsa cátsup*.

Es pertinente detenernos a reconocer, por un lado, la especial relación entre actor y espectador que propone Terayama en su obra y, por otro lado, el hecho de que la intención del artista con sus obras sea de sorprender y molestar (shockear) al espectador. Antes que nada, habremos de mencionar que Terayama, en los primeros dos puntos de su *Manifiesto*, establece que debe existir una relación de interacción entre el que actúa y el que observa, pues la experiencia artística debe ser compartida. Así pues, la participación del espectador debe ser proactiva y no sólo receptiva; en cierto sentido, el espectador debería ser también un cocreador de la obra. De esta manera, Terayama desprecia a los espectadores acostumbrados a recibir pasivamente la obra que están observando y también desprecia a los actores que creen que están en el escenario simplemente para ser observados (Terayama 1975, 84-85). Como complemento de lo anterior, a Terayama le interesaba que su obra tenga elementos disruptivos, que pongan a prueba la moral y la cotidianeidad del espectador; por lo que, el multi artista usualmente incluía elementos que subvierten la pasividad del espectador en su obra. Al respecto, identifica Kiejziewicz que, “el director japonés reivindicaba que observar violencia explícita, una estética surrealista, así como emociones fuertes llevaban al espectador a una reflexión genuina sobre el carácter intrínseco de lo humano” (Kiejziewicz 2020, 127). Una tendencia clara en la propuesta artística general de Terayama, apunta a evidenciar las características más obscuras del espíritu humano, y retratar situaciones desagradables, difíciles de ver. Así pues esta era una de las estrategias con las que el artista intentaba combatir el presumible letargo de la audiencia.

Cacería de adultos y *El emperador salsa cátsup* son formal y narrativamente diferentes, pero comparten que su temática central es una violenta revolución de niños. Motivo narrativo que podríamos decir que tiene un significado especial si tomamos en cuenta que las obras fueron estrenadas en 1960 y 1970 respectivamente. Estas obras podrían funcionar como alegorías satíricas de los movimientos sociales estudiantiles que se desarrollaron alrededor de estas dos fechas. Vendría a bien recordar la radicalización de las formas de protesta del *Zengakuren* de cara al primer refrendo del ANPO en 1960, y la toma

de algunas universidades por el *Zenkyōtō* que culmina con la violenta batalla por la Universidad de Tokio en 1969; podríamos considerar estos dos momentos históricos los más álgidos de la historia de la protesta estudiantil en Japón.

Terayama ya no era estudiante universitario durante las protestas contra el ANPO de cara a 1960; por su enfermedad de los riñones, el poeta tuvo que estar internado en el hospital por largos periodos de tiempo entre 1955 y 1958, y tuvo que abandonar la universidad. Cuando Terayama se reintegra con más normalidad a la sociedad en 1958, mantiene una posición ambigua con respecto a las protestas estudiantiles, que por un lado le parecen necesarias, pero por el otro no comparte los ideales y los métodos de protesta. Tras la controversia en Fukuoka que causó *Cacería de adultos*, Terayama fue entrevistado sobre su postura hacia las protestas, para la revista *Shūkan bunshun*, en donde responde que si bien la facción de los niños es "una clara sátira a las personas que romantizan la revolución sin entender con claridad lo que hacen y defienden" en su totalidad la narrativa funciona "como una ridiculización del Zengakuren y, al mismo tiempo, como una muestra de simpatía hacia ellos" (Ridgely 2010, 47). Terayama niega que su texto refleje la realidad de las protestas, pues no pretende retratar una realidad social; más bien, pretende funcionar como una especie de parodia donde, "los niños representan a los revolucionarios románticos, los jóvenes representan a los simpatizantes incapaces de movilizarse y entrar en acción, y quienes defienden el statu quo son los adultos" (Ridgely 2010, 47). Si bien es claro que Terayama está satirizando a la protesta social, y la radicalidad de las protestas estudiantiles, es muy difícil determinar si esta sátira tiene la intención de mofarse del movimiento estudiantil radical o más bien es una incitación para que los jóvenes radicales se radicalicen aún más. Lo que es claro, es que Terayama mantiene una mirada crítica hacia algunas de las posturas ideológicas del movimiento social.

Y aunque su posición al respecto de las protestas sociales y estudiantiles sea de condición ambigua, una cosa sí es clara: a través de la revolución de los niños, Terayama articula una inversión de los estándares sociales jerárquicos, patriarcales y paternalistas de la sociedad japonesa, a través de mostrar a los niños como figuras que atentan en contra de la tradición y que amenazan a la estructura social. Como si el símbolo del niño revolucionario representara a una forma de emancipación de la cultura a través del niño que

busca derrocar a la sociedad adulta. Esto queda de manifiesto en la secuencia de la película *El emperador salsa cátsup*, en donde se marca con una X el rostro de personajes históricos y de celebridades en un libro, cancelando simbólicamente las ideologías extranjeras que influyeron fuertemente en el pensamiento japonés de la posguerra, y quienes, por cierto, también pertenecen al mundo adulto (ver Figura 1). Los rostros que son tachados en dicha secuencia, en orden de aparición, pertenecen a[35]: Mao Zedong, Jean Harlow, Karl Marx, Fiódor Dostoyevski, Giacomo Casanova y Mary Pickford.



Figura 1.- Fotograma de la toma en la cual se marca una fotografía de Mao Zedong con una "X". (Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*).

Pero, a pesar de lo deseable que fuese la revolución de los niños para Terayama, por su potencial subversivo de los valores sociales, el problema en ambas diégesis, *Cacería de adultos* y *El emperador salsa cátsup*, es que esta posibilidad de emancipación aparecerá pervertida por los métodos violentos y la ideología radical de los niños. Como si Terayama quisiera apoyar a los estudiantes en su ruptura con las instituciones gubernamentales y su claro favoritismo por el neoliberalismo pro estadounidense, pero al mismo tiempo criticara la manera de conducir la protesta, siempre que, para algunos el fin de la lucha significaba la instauración de otra ideología, bajo nuevas instituciones influenciadas esta vez por el bloque comunista. Todo esto en el contexto de los problemas de identidad que se

[35] Me interesa aclarar la identidad de estos personajes, porque en el texto de McDermott que también los reconoce en su estudio, un par de personajes no corresponden a lo que refiere.

dispararon en Japón, por ser una nación que estaba en el ojo del huracán durante los momentos más álgidos de la Guerra Fría.

Y aquí valdría recordar, el movimiento lateral al que aspiraba Terayama (citado en el Capítulo 1), en dónde, en vez de una confrontación directa y una oposición violenta en sentido contrario para derribar al sistema, él proponía un movimiento lateral, en donde, en vez de gastar las fuerzas en la confrontación, se aprovecharan para apañar, establecer y ocupar nuevos territorios; lo que no significa un abandono de la lucha por completo, si no darle un nuevo enfoque. Para él, la revolución no se trataba de enfrentarse antagónicamente en contra el poder, más bien se trataba de abandonar al sistema dando un paso hacia un lado, para intentar capturar nuevos territorios en vez de querer ocupar los territorios ocupados por los poderosos. Así se sacaría más partido a toda esa fuerza gastada por los manifestantes más radicales, cuando enfrentaban frontalmente al gobierno, dispuestos a reducirlo todo a cenizas y morir en batalla de ser necesario. Además, se preguntaba Terayama ¿Para qué tirar una ideología perniciosa impuesta, sólo con el objetivo de imponer otra igual, pero del otro lado del espectro político?

Como queda de manifiesto, en su libro *Invitación a huir de casa*, Terayama veía más potencial revolucionario en que la juventud rompiera con las unidades estructurales básicas de la organización social japonesa, la familia, que en una confrontación directa contra el Estado. Esto para destruir al sistema desde su base y no desde la cabeza. A eso debería apuntar la revolución de los jóvenes, y no a matarse por estandartes ajenos (comunismo, etcétera), más bien, habría que construir estandartes propios. Sin embargo, en las diversas obras de Terayama la búsqueda de la independencia por medios propios, o a través de una revolución, nunca tendrá los resultados deseados. Por ejemplo, en su más celebrado filme, *Tira los libros, sal a las calles*, el sueño del protagonista es liberarse del yugo de su familia disfuncional y de su entorno tóxico, pero este sueño se ve frustrado por su incapacidad de separar la realidad de la ficción. Dice al respecto de este filme Kiejziewicz que: “El director le muestra a la audiencia la amarga conclusión de que es imposible escapar de las corruptas estructuras sociales, sin importar qué tan radicales y desesperadas sean las protestas” (Kiejziewicz 2020, 128). Sin embargo, me gustaría abonar a esta lectura, que en el primer largometraje de Terayama queda más claramente de

manifiesto esta imposibilidad de escapar del yugo estructural de la sociedad pues se nos muestra una revolución de los niños que se torna terriblemente despiadada. La revolución retratada en *El emperador salsa cátsup* muestra una perversión y crueldad extremas, en donde, por ejemplo, los niños abusan sexualmente de mujeres, o heredan prácticas que recuerdan a la faceta más obscura del nazismo, como encerrar a los adultos en campos de trabajo forzado o asesinar e incinerar personas.

En este punto es pertinente aclarar que, la propuesta estética-filosófica en el arte de Terayama sobre el asunto de representar actos crueles, así como el representar gráficamente el sufrimiento físico y mental, y actos que atenten en contra de los valores tradicionales, tienen un trasfondo didáctico para el autor. La violencia representada en la pantalla (o en escena en el caso del teatro), más que ser una manifestación de los deseos individuales y la crueldad personal del artista, funciona como una práctica narrativa que ayuda a cambiar la percepción de la crueldad en ojos de los espectadores. Para Terayama "la verdadera crueldad está materializada en el gobierno, la familia, y la religión, que crean dependencias que atan al humano" (Kiejziewicz 2020, 128). Por lo tanto, exponer a la audiencia a presenciar actos crueles en diversos contextos de opresión tendrá una intención didáctica; ver las transgresiones en el escenario o en la pantalla de cine funcionarían como una vacuna para la audiencia, para que aprenda a reconocer esta violencia estructural ejercida desde diversas posiciones de poder cuando sea víctima (o victimario) de ella; y así, una vez que la reconozca tenga más posibilidades de evadirla.

Así pues, en sentido contrario a la propuesta de Terayama, Wakamatsu Kōji, director de las películas eróticas (*eroduction* o *pinku eiga*) más politizadas y famosas de los años sesenta, cuenta que la razón por la que se convirtió en cineasta es porque "realmente quise asesinar a un policía. Pero si asesinaba a un policía en la vida real, iría a la cárcel. Pero en las películas, en el mundo imaginario, puedo matar a quien sea sin que tenga consecuencias" (O'Sullivan 2002, sin página). Así pues, Wakamatsu refiere que en sus películas él sublima los sentimientos que en la realidad no puede sublimar. En cambio, Terayama busca que la audiencia experimente algún tipo de revelación sobre el origen de la violencia al ser expuesto a actos de crueldad extrema. Como si en *El emperador salsa cátsup*, Terayama mostrase hacia donde no debería apuntar la revolución. La revolución no

debería desembocar en un abismo de excesos sexuales y violaciones, no debería convertirse en un movimiento hiper ideologizado, y la revolución no debería ocupar métodos de violencia radical para alcanzar su fin.

Queda por señalar que *El emperador salsa cátsup* es ante todo una película antibélica en general, pero específicamente en el contexto de la Guerra Fría. Como ya hemos mencionado, Terayama participó con el grupo de intelectuales *Beheiren*, quienes se oponían abiertamente a la avanzada de Estados Unidos en Vietnam específicamente durante 1968 y 1969, años cruciales en dicho conflicto. Lo antibélico en *El emperador salsa cátsup* queda de manifiesto, sobre todo, en la secuencia más larga de la película (13 minutos en total)[36], en donde dos personas con chaquetas militares (uno con una esvástica nazi en el brazo) y sin pantalones se enfrentan en una absurda guerra de piedra papel o tijera, conocido en japonés como *jankenpon* (ver Figura 2). Ambos personajes caminan y juegan incesantemente hasta que llegan a una habitación en ruinas en donde el juego continúa. La habitación tiene un ventanal desde donde podemos ver a un grupo de gente observando el espectáculo. Dentro de la habitación, cada vez que uno de los dos pierde, castiga físicamente al otro de maneras bastante crueles. Tras el castigo los dos siguen jugando, y así continúan por varios minutos; todo esto, mientras los espectadores en la diégesis permanecen inmóviles, observando a través de las ventanas. Por supuesto que el fragmento ridiculiza a la guerra comparándola con un juego de niños sin sentido y con consecuencias muy violentas y desagradables para ambos bandos. Todo esto sin que los espectadore intervengan de ninguna manera.

Mientras los dos personajes se torturan por turnos en la secuencia recién descrita, los espectadores intradiegéticos observan el evento sin poder hacer nada, mimetizando a la audiencia extradiegética, quienes también somos obligados a presenciar incómodo juego dentro de la habitación destruida, y los crueles castigos que se infligen por turnos los dos participantes de la guerra de *jankenpon*, misma que se prolonga durante varios minutos. La especial reflexividad que esta secuencia establece entre el espectador cinematográfico y el espectador diegético será una de las características experimentales que nos hacen

[36] Todo este fragmento fue suprimido de la versión de 28 minutos de *El emperador salsa cátsup*. Sin embargo, no se perdió por completo, porque el fragmento se estrenó como un cortometraje independiente de la película titulado, *La guerra de Jankenpon* (*Janken sensō*, 1971).

considerar a *El emperador salsa cátsup*, como una película de vanguardia, pues a través de la pasividad de los espectadores en la película cuestiona la pasividad de los espectadores fuera de ella y también en el contexto de las diversas guerras modernas en la historia humana.



Figura 2.- Fotograma de la secuencia identificada como "la guerra de *jankenpon*". (Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*).

3.2 Experimentación cinematográfica

Como se ha establecido desde la introducción, las características específicas del fenómeno mundial de la experimentación cinematográfica varían de época a época, de autor a autor, e incluso de película a película, pues el mismo concepto de experimentalidad va siempre unido a la premisa de seguir empujando los límites y preconcepciones del medio audiovisual, buscando siempre nuevas formas de expresión sin estancarse en una técnica o un grupo de técnicas.

Aunque podríamos decir que la historia del desarrollo del cine, desde sus inicios, ha estado motivada por la experimentación audiovisual, es posible ubicar al inicio del cine vanguardista en la década de los veinte con los diversos experimentos audiovisuales tempranos en la Unión Soviética y en Europa Occidental (Alemania y Francia

principalmente). Hubo un segundo boom de vanguardia cinematográfica en la posguerra, esta vez con su epicentro en Estados Unidos de la mano de cineastas como Maya Deren, y que poco a poco empezó a invadir al arte cinematográfico en varias latitudes. Por supuesto, Japón no fue la excepción y desde temprano en los años cincuenta creció exponencialmente la producción de cine experimental. Más aún, desde mediados de la década empezó la discusión teórica sobre el medio audiovisual y sus posibilidades. Y por supuesto, aparecieron una gran cantidad de teóricos que aventuraron sus teorías y definiciones del cine experimental. Sin embargo, sus posturas son muy diversas y en ocasiones son radicalmente opuestas, como lo identifica Kiejziewicz. "Al escribir sobre las concepciones de los teóricos vanguardistas japoneses, se debe destacar que cada grupo, movimiento, y cada artista individual ha articulado de diversas maneras su entendimiento del fenómeno, su estética, y sus propias clasificaciones de lo vanguardista" (Kiejziewicz 2020, 65). Así pues, no podríamos dar una definición concisa de lo que es el cine vanguardista y experimental en el contexto japonés general; y por ello, convendría mejor preguntarnos ¿cuáles son las características experimentales que exhibe *El emperador salsa cátsup*?

Para su mejor entendimiento, comenzaremos a analizar la obra de afuera hacia adentro, empezando con algunas cuestiones extradiegéticas e industriales, e iremos avanzando hacia cuestiones más formales y específicas. Entonces, es pertinente empezar por hacer notar la especial relación que establece el cine vanguardista con su audiencia. Y es que, la relación que establece una película experimental con sus espectadores es muy diferente a la que se establece con el cine comercial. Generalmente, los autores de cine de vanguardia consideran a sus obras como productos no industriales; y podríamos decir que este es el caso de Terayama, quien siempre produjo cine fuera de los grandes circuitos comerciales.

Una de las mayores características del cine comercial es que debe entretener a la mayor cantidad de público posible, pues su lógica industrial es que, si el producto le habla a una mayor cantidad de personas y las entretiene, mayor será su recaudación económica. En cambio, el cine experimental no aspira a entretener para vender, rompe la lógica económica de la gran industria cinematográfica; no es un producto pensado para las masas. En este sentido se establece una conexión más personal entre espectador y autor, en donde el

espectador no va a una proyección de cine experimental para ser entretenido, más bien va a ser expuesto a un filme que ponga a prueba sus expectativas de 'lo que debería ser' un producto audiovisual y que cuestione su relación con el medio fílmico y con la realidad. No importa si a una película experimental no le va bien en la taquilla, lo que importa es que impacte a los espectadores. Las técnicas experimentales de los filmes vanguardistas "cuestionan la percepción y rompen los códigos del cine, usando a la técnica como herramienta" (Kiejziewicz 2020, 40).

3.3 Cine extremo de arte

En este sentido, Terayama iba un paso más allá que simplemente cuestionar al espectador o romper los códigos del cine; como ya hemos discutido, "la estrategia de molestar al público [*harrasing the audience*] era uno de los métodos característicos a través de los que Terayama creaba artes visuales" (Courdy 2001, 252). Esta intención de incomodar se demuestra en varias escenas y secuencias de *El emperador salsa cátsup*, como en la cruel guerra de *jankenpon*, o en las escenas en donde niños practican actividades sexuales (a veces haciendo uso de violencia sexual), o cuando se decapita a una gallina en cámara (ver Figura 3). Por supuesto que estas escenas tienen la intención de impactar a la audiencia y obligarla a preguntarse: "¿Qué es lo que estamos viendo?"

El cine vanguardista y experimental suele ser inherentemente incómodo para la audiencia, al romper sus expectativas de "lo que debería ser una película", pero Terayama se encarga de hacerlo aún más incómodo con su imaginario extraño (*uncanny*), violento, y sexual. Sobre la incomodidad inherente que causa el cine vanguardista en la audiencia, MacDonald realiza a un estudio en donde se analizaba la respuesta de personas al ser expuestas a cine vanguardista, y encontró que la mayoría de las personas sentían enojo y frustración, pues el cine vanguardista no cumplía con las expectativas narrativas del cine no vanguardista, por lo tanto no sabían cómo responder ante tales obras y sentían que no tenían herramientas para descifrar el mensaje que se intentaba transmitir (MacDonald 1993, 1-2). Así pues, si algún espectador está buscando coherencia, lógica y una narrativa lineal o con

bases aristotélicas, es mejor que se mantenga alejado del cine experimental de vanguardia; peor aún, si el espectador tiene problemas con digerir temas tabú e imágenes que causan conmoción, debería mantenerse alejado del cine de Terayama, maestro del shock cinematográfico y ferviente practicante de hacer sentir incómoda a la audiencia.



Figura 3.- Fotograma en donde vemos la decapitación de una gallina con un hacha. (Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*).

Como muestra de lo anteriormente mencionado, podemos recordar el extraño caso del primer cortometraje de Terayama, *Gatología*, filmado en 16mm, que causó gran controversia durante su estreno por mostrar la espeluznante muerte real de un gato arrojado deliberadamente desde una azotea. El cortometraje alertó a la Sociedad de Prevención Contra la Crueldad Animal y nunca más fue proyectado, y hasta ahora está catalogado como perdido (Sorgenfrei 2005, 32-33).

Por las características transgresoras y experimentales del cine de Terayama, podríamos decir que *El emperador salsa cátsup* ostenta las características de la categoría genérica, que propone Hobbs, del ‘cine extremo de arte’ (*extreme art cinema*). El teórico identifica que esta tendencia cinematográfica transnacional está caracteriza por la intención de causar un shock en el espectador, a través de la estrategia narrativa de entremezclar algunos elementos de tres géneros cinematográficos (modos narrativos) casi antinómicos: el

cine de explotación[37], el cine de arte[38] y el cine experimental. Así pues, el cine extremo de arte combina características del cine considerado de "alta cultura" con el de "baja cultura", a través del uso de técnicas de experimentación cinematográfica y una narrativa vanguardista. Hobbs define al cine extremo de arte de la siguiente manera:

> Secuencias de violencia realista e hiperbólica, violaciones prolongadas, sexo *hard-core* no simulado, e imágenes no eróticas de actos sexuales se unen a los modos experimentales del cine de arte, con extravagantes manejos de cámara y estructuras narrativas no lineales. A través de la inversión activa, obstrucción y complicación de los placeres genéricos que van de la mano con el cine de explotación, el cine extremo de arte fuerza a la audiencia a cuestionarse sobre su consumo de imaginarios transgresivos, por lo tanto, genera una experiencia cinematográfica basada en la provocación y lo desagradable (Hobbs 2015, 34).

Así pues, *El emperador salsa cátsup* por sus características formales experimentales, su imaginario transgresor y su esfuerzo deliberado por incomodar a la audiencia, puede ser fácilmente catalogada como cine extremo de arte. El primer ejemplo en la historia del cine que identificará Hobbs perteneciente al género es *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), producida en Francia por los españoles Luis Buñuel (director) y Salvador Dalí (guionista); de esta película, basta recordar la enigmática escena en donde el espectador es obligado a observar una navaja que rebana un ojo, en un primer plano extremo (*extreme close-up*). Un siguiente paso en el desarrollo del género vendría con la película, *The Virgin Spring* (*Jungfrukällan*, 1960) del cineasta sueco Ingmar Bergman, en donde se retrata gráfica y explícitamente la cruel violación de una joven virginal a manos de unos pastores. Siguiendo esta línea genealógica, el autor identifica ejemplos como *Saló* (1975) de Pier Paolo Pasolini, y ejemplos más recientes como varias películas del extremismo francés y japonés modernas. Así pues, entre *The Virgin Spring* y *Saló* podemos ubicar a decenas de

---

[37] Se conoce como cine de explotación (*exploitation film*) a varias tendencias cinematográficas sensacionalistas y consumidas por públicos de nicho, cuyo atractivo para sus consumidores es que sus narrativas presentan características específicas, como el uso exagerado del sexo, la desnudez, la violencia sensacionalista, el gore, lo extraño (*uncanny*), y cosas que estaban prohibidas o mal vistas en el cine comercial durante más de la mitad del Siglo XX. Generalmente son películas de bajo presupuesto, asociadas con la 'baja cultura' a diferencia del cine de arte.

[38] Se conoce como cine de arte (*arthouse film*) a aquellas películas no comerciales y de nicho, asociadas con la alta cultura y la vanguardia cinematográfica, que como su nombre en inglés lo evidencia, son películas que se exhiben en circuitos de cinematecas alrededor del mundo, en vez de en cines comerciales.

películas de la nueva ola japonesa, incluida *El emperador salsa cátsup* como ejemplos paradigmáticos del género.

Habría que hacer una última precisión al respecto, y es que pensándolo a profundidad hemos identificado que el cine extremo de arte puede ser, pero no necesariamente debe ser, cine experimental. Aunque todos sus ejemplares deben tener elementos narrativos vanguardistas (obras con narrativas pensadas para su exhibición en cinematecas), no significa que necesariamente hagan de la experimentación cinematográfica su principal vehícula narrativo. Podríamos decir que, aunque *The Virgin Spring* y *Saló* son películas vanguardistas, la experimentación audiovisual no es un elemento que defina a la obra en su totalidad; incluso podríamos decir que tienen narrativas organizadas lineal y progresivamente, que están bien definidas, a pesar de los temas radicalmente violentos y sexuales que ostentan sus historias. Sin embargo, películas como *Un perro andaluz* están compuestas por elementos que subvierten cualquier esbozo de estructura narrativa tradicional, aristotélica; no cuentan una historia, simplemente experimentan con el medio cinematográfico. Entonces, podemos considerar a *El emperador salsa cátsup* como perteneciente a este último grupo de películas de cine extremo de arte, cuyo modo narrativo es completamente experimental. De cualquier manera, la estética del shock unificará a todas estas obras con tendencias vanguardistas (experimentales y no experimentales) bajo la categoría de cine extremo de arte. Sobre la estética del shock dice Kiejziewicz que, "servirá como catalizador para cambiar la perspectiva del espectador, pues al ir en contra de las normas culturales lo encaminará a reconsiderar los patrones sociales prestablecidos" (Kiejziewicz 2020, 50).

3.4 Sexo e infancia

Uno de los temas más escandalosos y que continúa siendo un factor de shock incluso para las audiencias contemporáneas de *El emperador salsa cátsup* es la sexualización de los niños en pantalla. Terayama se decepcionó cuando el descontento social tras el estreno de *Cacería de adultos* solamente logró que despidieran al gerente de la estación RKB-

Mainichi, por el uso de niños de una primaria local en Fukuoka para grabar la voz de los personajes del radio drama. Sin embargo, con *El emperador salsa cátsup* no estaba dispuesto a dejar que la controversia fuese tan escueta. Y ¿qué podía ser más controversial que niños recitando discursos de odio en contra de los adultos en medio de una violenta revolución? Por supuesto, aprovechando el aspecto visual del medio cinematográfico, Terayama mostró a niños en una violenta revuelta en contra de los adultos, que además violan a mujeres y participan en orgías ¿Qué podría salir mal?

Me sorprende que, por su imaginario sexual, la película haya sobrevivido a través del tiempo, sin censura de las partes sexuales más explicitas. Y según lo esbozado en el capítulo anterior, entendemos que ésta, siendo una película de producción y distribución independiente, de la mano del ATG (que les daba a sus artistas libertad absoluta) no tuvo que pasar por miles de filtros censores a través del tiempo. Además, sospechamos que por ser una pieza de cine *underground* no fue tan exhibida, y esto le ha ayudado fortuitamente a evadir la censura, incluso hasta la fecha.

Y es que, durante los sesenta la industria cinematográfica japonesa en general sufrió una revolución con la llegada de lo que se conoció como *eroductions*, *pinku eiga*, o cine rosa, películas con contenido sexual y cuerpos desnudos en pantalla. La mayoría de las veces, estas películas usaban simplemente el morbo de la gente para atraer a cierto público deseoso de ver carne humana y situaciones sexuales en pantalla. Este tipo de uso tendrá que ver con el cine de explotación, o mejor dicho sexplotación (*sexploitation*). Sin embargo, surgió otra corriente minoritaria pero muy fuerte, de la mano de la nueva ola del cine japonés, en donde se usaba a la sexualidad y la violencia sexual como alegoría de la situación política que se vivía en esos tiempos en Japón (Sharp 2008, 7-8); este tipo de uso tendrá que ver con el cine extremo de arte. Y es que, durante los sesenta, autores cinematográficos como Wakamatsu Kōji, Adachi Masao, e incluso Ōshima Nagisa, entre otros, se encargaron de simbolizar las violentas apropiaciones del cuerpo de los desprotegidos por aquellos en posiciones de poder, todo lo anterior, a través del uso del imaginario sexual y la transgresión del cuerpo. Hablando sobre el uso de la sexualidad en la obra de Terayama en general, dice Kiejziewicz:

> La atrevida presentación del director [Terayama] de la sexualidad y el manejo de temas relacionados con la transgresión del cuerpo, está relacionado con la intención de muchos otros artistas de la vanguardia japonesa de la posguerra al mostrar actividades sexuales en sus obras. Desde su perspectiva, el discurso sobre la sexualidad estaba intangiblemente conectado con un asunto de poder – donde de igual manera se manifiestan problemas de dominación, independencia, y el sufrimiento causado por la opresión política/sexual (Kiejziewicz 2020, 131-132).

Así pues, en *El emperador salsa cátsup*, es claro cómo Terayama explora cuestiones de poder, a través de la representación de la actividad sexual. En donde las figuras que ostentan dicho poder, los niños, por un lado, ejercen violencia sexual no consentida sobre sus víctimas, practicando el sadismo (la violación); y, por otro lado, amplían los límites de la sexualidad, practicando el masoquismo, cuando se rompe la norma social de que un niño no debe ni puede practicar la sexualidad, y se nos muestra a niños participando en orgías. Por supuesto, en la película, estas secuencias de sexualidad desenfrenada y violencia sexual muestran la decadencia que se vive en el imperio de los niños. Por un lado, tenemos representado al problema social de la violencia sexual. Y, por el otro lado, tenemos representadas algunas consecuencias perniciosas de la conjunción entre la revolución sexual y la revolución sociopolítica.

Aunque los niños intentan romper con la cultura de los adultos a través de la revolución, el imperio de los niños hereda algunas de las prácticas fascistas más violentas del mundo de los adultos. Pero no sólo hereda estas prácticas fascistas, algunos niños soldados miembros de la revolución heredan también las prácticas de violencia sexual; mismas que quedan en evidencia en la perturbadora secuencia en donde un niño entra a la casa de una mujer y abusa sexualmente de ella, mientras suena una composición de Franz Schubert al fondo. Terayama a través del imperio de los niños parodia y pone en evidencia el problema de la violencia sexual que sufren nuestras sociedades incluso hasta nuestros días. Creo que es inevitable como espectador ver esa cruel secuencia y de inmediato preguntarse: ¿qué le estamos enseñando a nuestros niños?

Sin embargo, la sexualidad retratada a través del imperio de los niños adquiere una dimensión diferente cuando se retrata a los niños participando en orgías recreativas en

medio de la revolución. Esto ocurre dos veces durante la película y en ambas ocasiones apunta hacia lo mismo: poner demasiado ímpetu al aspecto sexual de la revolución resulta en desatender otros aspectos de igual o mayor importancia. En la primera secuencia que refiero, vemos como un adulto logra saltar una barda y escapa de los campos de concentración. El adulto encuentra una casa y ve a un grupo de jóvenes teniendo una orgía. Los jóvenes están tan concentrados en la actividad sexual que no se dan cuenta de que ese adulto escapó del campo de concentración, es más, ni siquiera notan su presencia. En la segunda secuencia que refiero, vemos al niño Emperador del imperio del cátsup teniendo una orgía con un grupo de adultos. Inmediatamente después de la orgía, vemos al niño emperador jugando con una especie de balero, mientras una voz narrativa dice "el Emperador juega al balero con el mundo". Recordemos que la idea de la revolución sexual tomó fuerza en el mundo durante la década de los sesenta, siendo adoptada como estilo de vida entre jóvenes en diversas latitudes, incluyendo a Japón. Posiblemente, Terayama quisiese advertir sobre los peligros de entregarse en tiempo completo a los caprichos del lívido, descuidando los objetivos políticos y sociales de la revolución. Si bien uno de los estandartes de varias facciones de los movimientos sociales de los sesenta en el mundo resalta la estrecha relación entre la libertad sexual y la libertad política, creemos que la revolución de los niños retratada por Terayama representa las funestas consecuencias de dejar que esas libertades se conviertan en libertinajes y terminen corrompiéndose los objetivos de los movimientos.

3.5 La anti-narrativa

Aquí nos surge la necesidad de hacer una precisión más sobre las características del cine experimental que ostenta el primer largometraje de Terayama, que lo diferenciará del cine netamente vanguardista, y por supuesto del cine comercial. Y es que una de las características más universales presentes en el cine experimental, considerado como un objeto material, es que se opone radicalmente a el uso de formas y estructuras narrativas organizacionales. Mientras el cine narrativo enfocará sus esfuerzos en desarrollar una o más historias a través de la narrativa, la corriente de cine experimental a la que pertenece *El*

emperador salsa cátsup enfocará sus esfuerzos en jugar con las posibilidades del medio audiovisual sin desarrollar argumentos y tramas. Una analogía comparativa útil para arrojar luz sobre las diferencias entre el cine narrativo y el cine experimental es que: el cine narrativo es a la novela, lo que el cine experimental es a la poesía. Y no es que no haya poesías que persigan objetivos narrativos (por ejemplo, las obras más importantes del poeta Homero), sin embargo, las narraciones que aparezcan dentro del poema estarán constreñidas a la forma poética elegida. Así mismo, la poesía modernista (por ejemplo, la obra de T. S. Eliot) prescinde de narración y ocupa al lenguaje para diversos objetivos estéticos, sin contar una historia o trama como tal. Por lo tanto, podemos decir que el cine experimental no narrativo es cine que pone su foco en explorar la forma, mientras que la coherencia del fondo pasa a un relativo segundo plano (toda vez que el fondo y la forma son factores separables únicamente para efectos de análisis, pues ambos elementos forman un solo todo).

Por sus características narrativas y no narrativas, Rees establece una tajante división entre el cine mainstream y el cine experimental (y esta distinción también tiene que ver con la especial relación que establece el cine experimental con su audiencia), pues dice que el cine experimental crea obras no narrativas, no lineales, que usan elementos poéticos, que no ostentan una trama, ni personajes definidos, ni una historia; por lo tanto los productos experimentales necesariamente crean nuevas formas de relación de los espectadores con el medio audiovisual, y amplían constantemente a nuevos horizontes el campo de la crítica cinematográfica (Rees 1999, VI). Entonces, podemos identificar que *El emperador salsa cátsup* no ostenta una trama definida, o una historia lineal, o un extenso desarrollo de personajes.

La película está organizada en episodios arbitrarios, que muestran diversas secuencias no lineales alrededor del motivo de la revolución de los niños y de la figura de su emperador. Podríamos decir que el montaje audiovisual de la película rompe con los esquemas narrativos organizacionales puesto que, la gran mayoría de las secuencias no siguen ningún tipo de orden lógico-temporal, ni causal, ni consecuencial. Es como si tuviéramos una serie de secuencias cinematográficas que tienen relación temática, pero no tienen ningún tipo de relación narrativa. Como si la película fuese un álbum fotográfico con

el tema de una revolución de los niños, donde las fotografías son las diferentes secuencias, pero dichas fotografías están ordenadas arbitrariamente en el álbum, sin secuencialidad narrativa.

La única excepción a lo anteriormente expuesto la encontramos en cuatro escenas esparcidas a lo largo de la película, en donde escuchamos a un infante (miembro de la revolución) leer cartas a su madre (una mujer adulta que está escondida de las fuerzas represivas de los niños). En las cuatro ocasiones en que escuchamos estas cartas, a lo largo de la película, podemos notar algún tipo de desarrollo de personaje en la voz lectora, y algún tipo de desarrollo (cambio) en las reglas del imperio de los niños. En la primera carta, el infante se muestra preocupado por la situación de persecución que vive su madre (ver Figura 4). En la segunda carta le informa a su madre que el padre escapó del campo de concentración. En la tercera carta le informa a su madre que el emperador ha decretado que los gatos también serán perseguidos y asesinados. Finalmente, en la cuarta carta la voz le informa a su madre que la ha delatado ante la policía, y que se prepare porque está a punto de ser arrestada. Sin embargo, estos serán los únicos atisbos de desarrollo narrativo reconocibles en la película.

Es interesante notar cómo Terayama logra articular exitosamente esas cuatro secuencias narrativizadas con su estructura experimental no narrativa general. En sentido estricto, podríamos decir que la película de Terayama no es completamente no narrativa, como lo serán, por ejemplo, *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter o *Free Radicals* (1959) de Len Lye, que borran cualquier atisbo de narratividad y se enfocan en las formas y el ritmo. Más bien, lo que hace *El emperador salsa cátsup* es subvertir los patrones narrativos sin desaparecerlos por completo. Al respecto, habla Kiejziewicz sobre la existencia de un grupo de cineastas experimentales 'surrealistas' que deciden usar "elementos reconocibles para el espectador, tales como la trama. Pues, al unir a la estética surreal con patrones conocidos, juegan con las expectaciones de los observadores, buscando los métodos adecuados para afectar a la parte consciente y subconsciente de la mente" (Kiejziewwicz 2020, 46). Consideramos que el cine de Terayama pertenece a este grupo, más afín a la experimentación surrealista, pues, además de la instancia narrativa que ya hemos mencionado, *El emperador salsa cátsup*: 1) hace uso profuso del lenguaje, 2) toma

símbolos de la cultura mundial y los presenta subvertidos, 3) y tiene un motivo conceptual alrededor del que giran las diversas secuencias: la revolución y el imperio de los niños. Por lo tanto, *El emperador salsa cátsup* estará más emparentada con la línea de experimentalidad surrealista de obras como *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith o *Scorpio Rising* (1964) de Kenneth Anger, que con las películas que mencionamos al inicio de este párrafo.



Figura 4.- Fotograma de la secuencia en donde una voz narrativa en off de un niño lee la primera carta que redacta para su madre, mientras vemos imágenes de un niño fumando con un adulto desnudo y amarrado en el piso. (Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*).

3.6 La discordancia entre los elementos visuales y los auditivos

Ya que sabemos que el cine moderno es un medio audiovisual, es importante reparar en lo relativo a la experimentación con el montaje audiovisual en *El emperador salsa cátsup*. Y es que a lo largo de la película hay muy pocas ocasiones (casi nulas) en que el audio está sincronizado con la imagen. El filme está compuesto por una serie de secuencias en donde Terayama hace uso de la discordancia entre lo que vemos y lo que escuchamos.

Usualmente el audio no corresponde con lo que vemos en pantalla, el sonido es permanentemente extradiegético[39].

Podríamos afirmar que, en *El emperador salsa cátsup* la pista sonora va acompañando a la pista visual de manera independiente. Durante la película escuchamos diversos discursos con voces en off, efectos de sonido y música extradiegética, que no están sincronizados con la imagen. Podemos identificar un par de excepciones durante la película, por ejemplo, en la secuencia, antes referida, en donde vemos un libro en primer plano y una mano va marcando con una X las fotografías de diversas personalidades, podemos escuchar al lápiz rayando al papel, como si el sonido viniera de adentro de la diégesis; también, en la escena donde un niño apunta a una señora de edad mayor que está montada sobre una bicicleta fálica, podemos escuchar el rechinar metálico de los pedales de la bicicleta. De ahí en fuera, todo lo demás del diseño sonoro de la película es extradiegético.

Así, la película acentúa su ruptura con los métodos tradicionales de hacer cine; pues, aunque en el cine convencional se hace un profuso uso de narradores y música extradiegéticos, no es muy usual hacer uso de esta técnica durante la mayor parte del metraje, y mucho menos durante toda la película. Y aunque una película comercial haga uso constante de un narrador extradiegético, este narrador usualmente hablará sobre o describirá las situaciones que se nos presentan visualmente en pantalla. En *El emperador salsa cátsup* esto simplemente no sucede y las narraciones extradiegéticas sólo se relacionan con las imágenes que vemos a través del tema de la revolución de los niños, pero no guardan una relación de concordancia.

3.7 Metraje encontrado

Entre las diversas técnicas que existen en el cine experimental, conviene traer a discusión una que se conoce como 'metraje encontrado' (*found footage*)[40], de la que Terayama hace

[39] Que viene de fuera del mundo narrativo (más bien del mundo anti narrativo en el caso de Terayama).
[40] No confundir a la práctica del *found footage* en el cine experimental, con la práctica del found footage en el cine comercial, con fines narrativos. Incluso existe un subgénero cinematográfico del cine de horror que es homónimo (*found footage*) y que hace uso de esta práctica narrativa para contar una historia.

uso en *El emperador salsa cátsup*. Esta es una práctica en donde los autores recolectan metrajes (*footage*) de diversas fuentes, y después unen varios de estos fragmentos para presentarlos en contextos diferentes al original. A través de esta práctica se crea una especie de *collage* audiovisual, un producto relacionado con lo que desde la teoría posmoderna se conoce como *pastiche*. Se usan textos o elementos preexistentes y se articulan en una nueva obra.

Kiejziewicz resalta sobre la práctica del *found footage* en el Japón de la época de Terayama que, "los artistas tomaban 'prestados' incluso los sonidos – música, y sampleos de diálogos famosos, práctica especialmente visible en territorio japonés durante los sesenta y setenta […]" (Kiejziewicz 2020, 52). Es este sentido podemos decir que Terayama, siguiendo el *ethos* de los artistas vanguardistas de su época, practicó la técnica del metraje encontrado en diversas facetas de su diversa obra artística, incluido *El emperador salsa cátsup*. De hecho, anteriormente en esta tesis ya tuvimos la oportunidad de señalar el paradigmático caso de su colección de poesía *tanka*, *El festival de Chejov*, que causó revuelo entre la comunidad practicante de la poesía japonesa tradicional, precisamente por usar esta técnica de tomar prestados fragmentos de haikus para subvertirlos y articularlos en sus propios tankas.

Este también será el caso de *El emperador salsa cátsup*, pues durante la película podemos encontrar símbolos tomados de diversos lugares de la cultura, que se articulan con fines estéticos en la anti narrativa de Terayama. Entre estos símbolos, destacan los fragmentos de audio que se tomaron prestados de diversas fuentes, y que el autor articula en su película con distintas intenciones narrativas. Por ejemplo, durante una toma de la película, en donde un grupo de niños vestidos con trajes del Ku Klux Klan persiguen a un adulto para darle una paliza, podemos escuchar la canción de *Polka para chicos y grandes* (*Rōjin to kodomo no poruka*). Dicha canción popular, lanzada al mercado también en 1970, fue interpretada por Hidari Bokuzen and Himawari Kitties. La canción es una polka, interpretada por un adulto mayor y un grupo de niños, y en la letra el adulto pide la ayuda de dios para acabar con el *suto* (la huelga), *geba* (el *gewalt*, la fuerza), y el *jiko* (refiriéndose a alguna especie de accidente). Andrews identifica a *suto* y *geba* como jerga utilizada por los manifestantes radicales (*Zenkyōtō*) durante las protestas estudiantiles del

largo 1968 (Andrews 2016, 93). En este sentido, podemos identificar claramente la referencia paródica sobre los movimientos estudiantiles y sus métodos radicales, que Terayama articula a través del audio y del video en esta breve escena.

De igual manera, Terayama toma prestadas otras piezas musicales para articularlas en su obra experimental. Podemos escuchar la canción popular francesa "Il Ne Sait Rien Me Dire" interpretada por Damia; también escuchamos un fragmento de "Deutschland erwache", marcha relacionada con el Partido Nacionalsocialista Obrero alemán a principios del siglo XX; además, escuchamos varias composiciones de música clásica alemana y austrica como: "Tristan e Isolda. Acto 1. Preludio" de Richard Wagner, "Sonata para flauta en E menor, BMV, 1034" de Johann Sebastian Bach y un fragmento de "Die Winterreise" de Franz Schubert. Así pues, además de la música original compuesta para la película, tenemos música tomada prestada y que es articulada en un nuevo producto artístico, en un contexto distinto al que fue creada.

Pero estos préstamos no sólo existen en forma de canciones en *El emperador salsa cátsup*. También tenemos algunos otros elementos de metraje encontrado presentes en la pista de audio y en las imágenes. Por ejemplo, podemos escuchar un discurso de Adolph Hitler en alemán mientras el niño emperador del imperio del cátsup, ataviado con un sombrero de emperador occidental, se arregla frente a un espejo (Figura 5); así, Terayama deja en claro cuáles son las inspiraciones ideológicas de este imperio de los niños[41].

Finalmente, sobre el metraje encontrado quedan por explorar los motivos que toma prestados Terayama de fuentes escritas. Y es que, al inicio de la película, justo antes de que aparezca el título, encontramos una cita de Marx que dice: "El capitalismo queda destruido desde la base si se prefiere al placer, en vez de la acumulación de la riqueza". La película abre con esta invitación a abandonar el sueño capitalista de acumulación de la riqueza por una vida motivada por el placer; una cita con un mensaje hedonista, que parece describir los métodos con los que se conducen los miembros de la revolución de los niños.

[41] En la versión corta también podemos escuchar un discurso del Emperador Hirohito; así como una narración radiofónica de la inauguración de los Juegos Olímpicos en Japón de 1964. Ambos discursos no aparecen en el largometraje.



Figura 5. Fotograma que muestra al emperador ataviándose frente a un espejo mientras se escucha de fondo un discurso de Hitler. (Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*).

Siguiendo con otras fuentes escritas que toma prestadas Terayama y que se subvierten en la película, justo después de que aparecen la cita de Marx y el título, la película arranca con una toma fija panorámica que muestra al niño emperador sentado en su trono, mientras su padre le limpia las botas y su madre lo entretiene tocando el violín. En esta escena, escuchamos por unos segundos una canción con temática amorosa, llamada "Der Wind hat mir ein Lied erzählt", interpretada por Zarah Leander, e inmediatamente una voz en off empieza a hablar. La voz en off está leyendo la constitución política del imperio del cátsup, pero podemos darnos cuenta de que dicha constitución es una parodia a la *Constitución del Imperio de Japón* (*Dai-Nippon Teikoku Kenpō)*, también conocida como la Constitución Meiji. La parodia consiste en que la constitución de la revolución de los niños hace paráfrasis de la de Meiji, conservando ciertas características formales del documento, pero rellenando esa forma con leyes dictadas por los niños. La constitución de los niños, así como la Meiji, comienza con un corto preámbulo a los artículos, que explica el origen y el espíritu general del documento. Lee la voz en off en la película: "Edicto imperial de la Constitución del Cátsup. Velar por la prosperidad y bienestar nacional de nuestros niños es la alegría y la gloria en nuestro corazón. Despreciamos nuestro linaje imperial y esperamos mantener la prosperidad de nuestro Estado de acuerdo con nuestros amados niños" (Terayama 1970, sin página). Posteriormente la voz empieza a enunciar algunos artículos, y así como la Constitución Meiji, la constitución de los niños está dividida en capítulos: en

ambas constituciones el primer capítulo trata sobre el emperador. Lee la voz en off: "Artículo 1. El emperador es sagrado e inviolable. […] Artículo 4. El emperador comanda a las fuerzas armadas […]" (Terayama 1970, sin página); estos mismos artículos están calcados a la letra de los artículos 3 y 9 respectivamente del primer capítulo de la Constitución Meiji. La voz en off además enlista otros artículos claramente adaptados al imperio de los niños, uno dice que el emperador ascenderá al trono durante la niñez y abdicará en la juventud, otro que los zapatos del emperador serán limpiados con la lengua de su padre, otro designa a la salsa cátsup como el símbolo nacional, entre muchos otros.

La voz en off que lee la constitución del imperio del cátsup regresará en varias ocasiones durante la película, leyendo diversos capítulos y artículos de la carta magna, y también leyendo otros documentos legales como el código penal del imperio. Por supuesto que, estos documentos legales también son símbolos tomados prestados de la cultura y articulados en la película para comunicar la situación en la que se encuentra el mundo diegético de este filme experimental. Y así como se hace uso paródico de textos legislativos en la película, también se hace uso paródico de cierto tipo de textos literarios: los cuentos infantiles.

Hay una secuencia en la película en la que se nos cuenta lo que denominaremos un "anti-cuento infantil". En pantalla vemos a unos adultos (hombre y mujer) dándole nalgadas a un niño, mientras un grupo de niños observan la escena desde una puerta. Sobre estas imágenes una voz en off (esta vez femenina) empieza a contar un cuento sobre un padre, maestro de escuela y una madre vampira, quienes no podían tener hijos y se robaban a los hijos de otros. Estos padres les leían a sus hijos robados *Hansel y Gretel*, y luego los descuartizaban para comérselos. Esto para cuidar que sus hijos no fueran a la escuela donde había un lobo feroz. Terayama juega en esta parte con las convenciones de los cuentos infantiles, escribiendo su propio cuento en donde los padres son los malos del cuento. Culturalmente los cuentos para niños, así como las fábulas, tienen una función didáctica, una mensaje que el niño podrá aprender alegóricamente; y la enseñanza en el cuento de Terayama es aprender a temerle a los padres. Esta enseñanza se alinea, como ya discutimos en el Capítulo 1, con la idea de que la familia es el primer yugo con el que tenemos que romper, como quedará claro en el texto de Terayama llamado *Invitación a huir de casa*. Lo

curioso en este fragmento de la película es que el autor haya tomado prestados ciertos elementos de los cuentos infantiles, como empezar con el típico "Erase una vez…" (*mukashimukashi*), o traer a colación al lobo feroz y a Hansel y Gretel dentro de su propio anti-cuento.

3.8 Toning

Una de las características visuales que saltan de inmediato a la vista en *El emperador salsa cátsup* es el característico color rojo que permea los tonos obscuros de la imagen durante toda la película (ver Figura 6). Sabemos que Terayama filmó su película en blanco y negro (monocromática), sin embargo, el largometraje se nos presenta coloreado en rojo, el color de la cátsup y el color de la sangre (la versión corta de 28 minutos se quedó en blanco y negro).

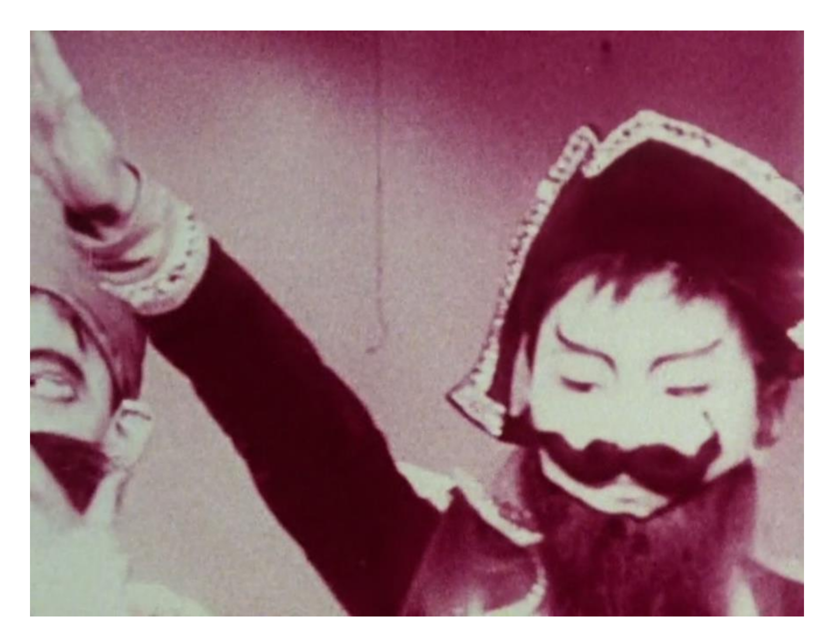


Figura 6. Último fotograma de la película, que muestra la coloración rojiza que caracteriza a toda la película. (Terayama Shūji, *El emperador salsa cátsup*).

Los experimentos de coloración de películas los encontramos prácticamente desde el inicio de la historia del cine; pero la práctica ya no era usual de cara a la década de los setenta. Sin embargo, a Terayama le pareció buena idea colorear su película con una técnica para

fotografía en blanco y negro conocida como *toning*. El *toning* consiste en poner en contacto a la película con sales de plata de color (en este caso rojo) para lograr colorear los tonos obscuros del rollo cinematográfico, sin colorear las áreas blancas expuestas a la luz de las cintas. Muy parecido al *toning*, está el *tinting* (que no está presente en *El emperador salsa cátsup*), en donde se aplica un colorante directo en la cinta que tiñe del color elegido a las áreas blancas. En el primer cortometraje de Terayama (y único trabajo como director cinematográfico que conservamos antes de *El emperador salsa cátsup*), *La Jaula*, Terayama usó la técnica del *tinting* sobre su cinta, iluminando los tonos blancos de verde. De hecho, en la historia del cine temprano, el *tinting* fue el método más explotado para modificar los colores de las cintas.

Sin embargo, Terayama ocupa el *toning* para darle ese aspecto rojizo a *El emperador salsa cátsup*; esta coloración a veces hace difícil de apreciar la silueta de las formas que aparecen en la pantalla. Y estamos seguros de que la coloración debe tener algún efecto psicológico en la percepción del espectador, pero estudiar eso compete a la teoría y la psicología del color. Sin embargo, es relevante notar a esta decisión estética como parte de las características experimentales que ostenta *El emperador salsa cátsup*. Terayama volverá a recurrir a prácticas de coloración en la mayoría de sus filmes y cortometrajes hasta el final de su carrera.

Llegados a este punto, consideramos que se han evidenciado suficientemente las estrategias anti-narrativas y las técnicas experimentales presentes en *El emperador salsa cátsup*.

Conclusión

Recapitulando, en el Capítulo 1, exploramos brevemente algunos aspectos relevantes de la vida de Terayama, intentando acentuar siempre su dominio de diversas artes, y las características experimentales de su obra extendida que posteriormente se verían reflejadas en su primer largometraje, *El emperador salsa cátsup*. En el Capítulo 2, exploramos el desarrollo del arte cinematográfico de vanguardia durante la década de los cincuenta y sesenta, y al mismo tiempo apuntamos a los aspectos sociales más relevante de las protestas masivas que asaltaron a Japón en esta época. Vimos pues, cómo es que el contexto social impulsó a la industria cinematográfica para formar a la corriente de cineastas considerados de nueva ola. Y nuestra exploración cinematográfica contextual llegó hasta mediados de los setenta con la caída de la industria cinematográfica japonesa. Así, pusimos en evidencia que con la industria japonesa, cayó también el gremio de cinetecas y casa productora independiente conocida como el ATG (misma que permitió a Terayama filmar algunos largometrajes, incluido *El emperador salsa cátsup*). Finalmente, en el Capítulo 3, analizamos desde la lente del cine experimental las características formales de la película. Al principio del capítulo repasamos algunas cuestiones temáticas que contribuyen a la experimentalidad de la película; posteriormente identificamos cómo es que se relaciona la película con el cine experimental; y finalizamos hablando sobre algunas de las características más preeminentes de la película que la emparentan con la experimentalidad y la vanguardia cinematográfica de su época.

Y aunque esta exploración sobre la experimentalidad en *El emperador salsa cátsup* termine aquí, no necesariamente significa que la discusión al respecto haya quedado agotada. Al contrario, este trabajo pretende abrir la discusión en distintos ámbitos: la teoría cinematográfica, la historia del cine japonés y el desarrollo de su industria, la historia del cine experimental, la vida y obra de Terayama, y por supuesto, la anti-narrativa en *El emperador salsa cátsup*. De esta manera, con mucha suerte este trabajo podría inspirar a más investigadores del fenómeno cinematográfico japonés de habla hispana a interesarse por el estudio formal de la obra de Terayama, o incluso de las diversas expresiones del cine de nueva ola. Y si no lo logra, al menos este texto inaugurará una cruzada personal por estudiar a más profundidad la obra de ‘el gigante de Aomori’.

Lo anterior, es dicho considerando el paradigma cultural que transitamos en el Siglo XXI, en donde cada vez el flujo de información y de productos culturales es más sencillo por los agigantados avances que han traído los desarrollos tecnológicos a la manera en que nos comunicamos durante los últimos 30 años. Hoy en día, en el mundo hispanohablante tenemos las herramientas para que todos esos productos culturales a los que antes era muy difícil acceder, ahora se puedan consultar.

Afortunadamente para Terayama, su obra alcanzó una categoría de culto durante la vida del artista, y esto ha contribuido a que, a pesar de su radicalidad, su obra no haya sido relegada tan fácil al olvido, al menos en Japón. Más aún, la obra de Terayama ha despertado un inusitado nuevo interés entre la generación del nuevo milenio en su tierra natal. Prueba de ello serán las dos producciones cinematográficas de 2017 mencionadas en la introducción relativas a la vida y obra del artista. Así mismo, sus películas se han retransmitido en la televisión japonesa, y muchos de sus espectáculos escénicos se han adaptado y presentado de nuevo en el teatro. Algunas primeras ediciones de sus textos y posters originales de sus obras hoy en día se aprecian como verdaderas joyas en los mercados de antigüedades, como lo será la primera edición del libro/objeto *Tira los libros, sal a las calles,* diseñado e ilustrado en colaboración con Yokoo Tadanori.

Parece que lo que intento decir, es que, entre el nuevo furor que han despertado las obras y la figura de Terayama en Japón, y las posibilidades técnicas del nuevo milenio, parece el momento indicado para que desde la academia hispanohablante redescubramos la obra de uno de los más grandes artistas contraculturales que ha visto Japón en su historia. La academia ya dejó pasar la oportunidad su estudio una vez, durante la segunda mitad del siglo XX, no dejemos pasarlo una segunda vez. Qué mejor momento que aquí y ahora ¡Terayamistas del mundo, uníos!

REFERENCIAS

Andrew, Dudley. 2014. “Breathless Then and Now”. En *Breathless*, Blu-Ray Booklet, 9-23. Nueva York: Criterion Collection.

Andrews, William. 2016. *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture, from 1945 to Fukushima*. Londres: Hurst & Company.

Courdy Keiko. 2001. “Antonin Artaud’s Influence on Terayama Shuji”. En *Japanese Theatre and the International Stage*, 255-268. Boston: Brill.

Desser, David. 1988. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Desser, David. 2015. Introducción a *Eros + Massacre: Director’s Cut*, Video ensayo. Londres: Arrow Films.

Domenig, Roland. 2005. “A brief history of independent cinema in Japan and the role of the Art Theatre Guild”. *Minikomi*, núm. 70: 6-16.

Godard, Jean-Luc. 2014. “Godard in his Own Words”. En *Breathless*, Blu-Ray Booklet, 24-47. Nueva York: Criterion Collection.

Hirasawa, Go. 2005. “Underground Cinema and the Art Theatre Guild.” *Midnight Eye*,

Hirasawa, Go. 2019. “New Wave: The Turning Point,” *Youtube* video de JapanSocietyNYC, https://www.youtube.com/watch?v=sSbk0AlPU2w

Hirasawa, Go. 2020. Introducción a *Japanese Expanded Cinema and Intermedia: Critical Texts of the 1960s*, 7-35 y 85-92. Berlín: Archive Books.

Hobbs, Simon. 2015. “Reconceptualising Extreme Art Film as Transnational Cinema”. En *Transnational Cinemas* 6, núm. 1: 33-48. https://doi.org/10.1080/20403526.2015.1018667

Kiejziewicz, Agnieszka. 2020. *Japanese Avant-Garde and Experimental Film*. Berlín: Peter Lang.

MacDonald, Scott. 1993. *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

McDermott, Joshua. 2005. *Terayama Shuji and the Emperor Tomato Ketchup: The Children' Revolution of 1970*. University of Hawaii. Master of Arts.

O'Sullivan, Shane, director. 2002. *Under the Skin*. *Youtube* vídeo documental de E2 Films, https://www.youtube.com/watch?v=fUi2eGEr3oo&t=547s

Raine, Michel. 2012. "Introduction to Matsumoto Toshio: A Theory of Avant-Garde Documentary." *Cinema Journal*, Vol. 51, No. 4: 144-147.

Rees, Al. 1999. *History of Experimental Film and Video*. Londres. British Film Institute.

Ridgely, Steven. 2010. *Japanese Counterculture: The Antistablishment Art of Terayama Shūji*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Epub.

Ross, Julian. 2020. "Situating Intermedia and Expanded Cinema in 1960s Japan". En *Japanese Expanded Cinema and Intermedia: Critical Texts of the 1960s*, 11-31. Berlín: Archive Books.

Santos, Antonio. 2020. "La nuberu bagu y el nuevo Japón: Historias crueles de juventud". *Comillas: Journal of International Relations*, No 17: 8-23.

Sas, Miryam. 2010. *Experimental Arts in Post War Japan. Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*. Londres: Harvard University Press.

Sharp, Jasper. *Behind the Pink Courtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Surrey: FAB Press.

Sorgenfrei, Carol. 2005. *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Standish, Isolde. 2001. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. Londres: Continuum.

Standish, Isolde. 2015. "The Revolutionary Tryptich". En *Kijū Yoshida: Love + Anarchism*, Blu-Ray Booklet, 29-43. Londres: Arrow Academy.

Stephens, Chuck. 2005. "Heat Stroke: *Crazed Fruit* and Japanese Cinema's Season in the Sun." En *Crazed Fruit*, DVD Booklet. Nueva York: Criterion Collection. https://www.criterion.com/current/posts/372-heat-stroke-crazed-fruit-and-japanese-cinema-s-season-in-the-sun

Terayama, Shūji, director, 1960. *Otona gari*. RKB Mainichi Fukuoka. 29 mins. Radio novela. En *Shuji Terayama; Selected Masterpieces of Radio Plays*.

Terayama, Shūji, director. 1970. *Emperor Tomato Ketchup*. Art Theatre Guild. 1 hr., 16min. DVD. En *Terayama Shūji jikken eizō wārudo vol. 4*

Terayama, Shūji. 1975. "Manifesto". En *The Drama Review*, No. 19, Vol. 4: 84-87.

Yomota, Inuhiko. 2011. "Deux ou trois choses que je sais d'ATG". En *Art Theatre Guild. Unabhängiges Japanisches Kino 1962-1984*. Traductor Michael Raine. Viennale: Vienna International Film Festival. http://eigageijutsu.blogspot.com/2011/08/deux-ou-trois-choses-que-je-sais-datg.html